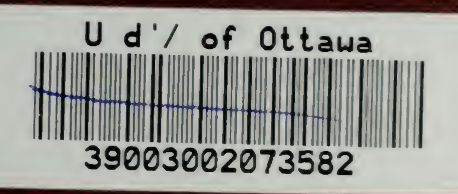




ARTHUR HEULHARD

Bravos & Sifflets

Aggravés d'une Préface

PARIS

A. DUPRET, ÉDITEUR

3, RUE DE MÉDICIS, 3

—

1886

BRAVOS ET SIFFLETS

DU MÊME AUTEUR

Etude sur une Folie à Rome, *opéra bouffe de Federico Ricci, avec un avant-propos par Albert de Lasalle, un portrait à l'eau-forte par Cucinota,* et un Appendice biographique et bibliographique. (Paris, Bachelin-Deflorence, 1870.) 1 v. in-12.

La Fourchette harmonique, histoire de cette Société musicale, littéraire et gastronomique, etc. (Paris, Lemerre, 1872.) 1 v. in-12.

La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles, avec plans et estampes. (Paris, Lemerre, 1878.) 1 v. g. in-8.

Jean Monnet, vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIIIe siècle, avec deux estampes. (Paris, Lemerre, 1884.) 1 v. g. in-8.

Rabelais et son maître. (Paris, Lemerre, 1884.) Pl. in-8.

Pierre Corneille, *ses dernières années, sa mort, ses descendants.* (Paris, Librairie de l'Art, J. Rouam, éd., 1884.) 1 pl. in-12.

Scènes de la vie fantaisiste. (Paris, Charpentier, 1884.) 1 v. in-12.

Rabelais chirurgien, avec quatre figures. 1 v. in-12. (Paris, Lemerre, 1885.)

La Chronique musicale, *Revue de l'art ancien et moderne,* 1873-1876. (Paris, A. Le Vasseur.) 11 v. gr. in-8, avec gravures et musique.

Le Moniteur du bibliophile, Gazette littéraire et anecdotique (en coll. avec M. Jules Noriac). 1878-1880, 11 vol. gr. in-8 parmi lesquels :

L'Anglais mangeur d'opium, *trad. de l'anglais et augmenté par Alfred de Musset,* précédé d'une étude par M. Arthur Heulhard. 1 v. gr. in-8.

Le Journal de Colletet, *premier petit journal parisien,* précédé d'une étude par M. Arthur Heulhard. 1 v. gr. in-8.

IMPRIMERIE ÉMILE COLIN, A SAINT-GERMAIN.

ARTHUR HEULHARD

Bravos & Sifflets

Aggravés d'une Préface



PARIS

A. DUPRET, ÉDITEUR

3, RUE DE MÉDICIS, 3

1886

A

MONSIEUR ARTHUR HEULHARD

Mon cher ami,

Souffrez du moins que je vous donne ce doux nom. Depuis longtemps déjà nous faisons route ensemble, et, quoique vous m'ayiez précipité dans des aventures où je n'aurais pas dû vous suivre, il m'est resté de notre bon temps un souvenir si chaud que je me sens étroitement lié à vous pour le reste de la vie. Croyez à ma sincérité : si je vous parle ainsi, ce n'est pas que l'intérêt soit en jeu. En effet, vous touchez

à l'âge où je n'ai plus à attendre de vous ces poussées de joie gauloise en faveur de qui j'oubliais vos faiblesses. Oh! les beaux fils que nous étions, quand l'aurore, amie des hommes vertueux, nous trouvait chaque matin vidant notre verre, — depuis la veille, — à la santé du soleil levant! Mais voici le moment critique : nos oreilles, jadis tendues au bruit des clairons sonnant la charge, s'emplissent déjà du bourdonnement des tambours battant la retraite, et si je ne consultais que mon égoïsme, je vous laisserais aller seul à des combats désespérés, pour suivre, au fil de chansons plus joyeuses, un compagnon plus hardi.

En vérité, je ne sais pas pourquoi nous continuons la vie commune. Il faut que l'habitude soit bien forte! car la fortune ayant décru et l'ambition n'étant point venue, j'ignore l'agrément ou l'utilité que je puis tirer d'un commerce régulier avec vous. Tenez! vous mériteriez que je vous abandonne, pour toutes les déceptions où m'a plongé votre inextinguible curiosité de sensations inconnues, votre poursuite effrénée d'émotions nouvelles.

Dernièrement encore! A la recommandation de

spécialistes influents, vous fûtes nommé membre du jury de l'Exposition culinaire d'Amiens, dans la section de charcuterie. Vous considérez à bon droit la charcuterie comme un facteur important de la prospérité nationale, et l'office de juré comme la plus haute expression de la magistrature indépendante : vous vous étiez préparé par des lectures naturellement substantielles, à bien remplir votre devoir, et à n'opiner sur toutes choses qu'après en avoir appelé de votre conscience à votre expérience, ainsi qu'il convient. Déjà vous aviez cet air de gravité émue dont les actions simples doivent être revêtues pour paraître belles. Je me félicitais de vous voir appelé, sans intrigues ni bassesses, à des expertises créées pour entretenir votre goût et renforcer votre instruction. Au premier aspect, on ne saisit pas le lien qui rattache la charcuterie aux belles-lettres. Mais pour qui a supputé le nombre des suicides que le saucisson et la galantine ont évités ; pour qui a fait le compte des larmes qu'une tranche de hure a séchées, des désespoirs qu'une terrine de foie gras a calmés, la charcuterie devient le plus ferme soutien du Parnasse. Sous

le bénéfice de ces réflexions, je m'étais entraîné, et j'avais bouclé ma valise. Pourquoi faut-il qu'avant la date fixée à votre entrée en fonctions, un printemps prématuré, défavorable à la conservation de certains produits, ait nécessité la constitution immédiate d'un Comité de salut public pour les viandes, beurre, fromage, volailles et charcuterie ? O contretemps fatal ! Vous aviez l'intention de dégager votre responsabilité des décisions prises hors votre présence ; mais vous avez été arrêté par le désir de ne point troubler des délibérations qui cesseraient d'être dignes si elles cessaient d'être calmes, et vous n'avez point protesté. Il n'en est pas moins vrai que vous n'avez pas siégé. Comment voulez-vous que je l'explique à vos contemporains ? On croira toujours que vous avez été récusé dans la section de charcuterie à l'Exposition d'Amiens, et c'est moi qui supporte le contre-coup de cette déchéance. C'est moi qu'on aborde dans la rue avec mille questions embarrassantes : « Que vous est-il donc arrivé à l'Exposition d'Amiens ? Vous avez donc eu quelque chose avec vos collègues ? D'où vient que vous n'avez pas pris part aux opérations du

jury? Enfin qu'y a-t-il? » ... La chaleur! Les effluves! La fermentation! On ne me croira pas.

Eh bien, alors que j'allais encore le dos baissé, — paria de la charcuterie! — vous aviez déjà relevé le front et songiez à mettre plusieurs préfaces en tête des *Bravos et Sifflets*. Vous m'avez dit : « Allez quérir des préfaces. Je n'en accepterai pas moins de cinq, et à la condition qu'elles viennent de personnalités en vue. L'unité de préface est la cause du discrédit dans lequel ce genre est tombé. Il en était de même pour le monde. L'unité l'avait mis bien bas : mais comme il s'est relevé depuis la pluralité!... Donc, cinq préfaces en moyenne! Courtes, si vous pouvez réussir à les avoir courtes; longues, s'il n'y a pas moyen de faire autrement; en prose, si on se montre froid; en vers, si on s'enflamme; sous forme de dialogues ou de lettres, si on donne dans le ton familier; en volapük, si on veut profiter de l'énorme tirage des *Bravos et Sifflets* pour vulgariser cette langue : comme il vous plaira enfin! »

Quelle corvée, mon cher Heulhard! Il me semblait qu'on s'était dégoûté des préfaces, autant par l'inconvénient de les demander que par

l'ennui de les lire. Ce n'est pas votre avis, et n'ayant pas réussi à vous convertir au mien, je vous transmets le résultat de mes démarches.

Vous m'avez recommandé de m'adresser à des personnalités éminentes, à quelque titre que ce soit. Je devais tout d'abord sonner à la porte hospitalière de M. Francisque Sarcey. Qu'on le veuille ou non, M. Sarcey est l'unique dispensateur de la réputation en France : tout vivant et bien vivant qu'il soit, il a l'autorité d'un ancêtre, il accapare l'influence critique du présent, il rend les arrêts de la postérité. Il est le Temps avec et sans italiques. Cette considération vous rendra particulièrement précieuses les lignes suivantes, qu'il a bien voulu coucher sur le papier pour vous faire plaisir :

« J'avais juré la tête sur le billot que je n'écrirais plus de préfaces pour personne, pas même pour mon ennemi le plus intime. Paris est plein de jeunes écervelés qui croient à l'efficacité des préfaces. Avec toutes les *scènes à faire* que je suis obligé de trouver à la place des auteurs, je n'ai pas une minute, on le conçoit, pour ces sortes de choses. Il faut croire cependant que ces jeunes gens tiennent à leur idée : j'en ai

envoyé quelques-uns écouter la tragédie à l'Odéon; mais voyez comme la convention est forte! ils sont revenus chez moi le lendemain!

Un matin de cet hiver, j'étais en train de me chauffer au coin du feu (vous devez savoir qu'il ne fait pas chaud l'hiver), quand ma bonne me remit la carte d'Heulard.

J'eus une hésitation : je suis un peu brouillé avec les noms, il m'en est tant passé sous la plume. Houlard! Houlard! J'aurais mieux aimé autre chose, mais enfin je me dis : « Si ça peut soulager Huilard de me voir, allons-y! » Je ne l'avais pas vu depuis des années. Ah! mes amis, quel changement! Cet Haulard, que j'avais connu pétillant comme une mousse de champagne, le nez à l'évent, l'œil vif, il n'avait plus aucun rapport avec ce que nous entendons, nous autres, par la donnée première. Il n'y a pas à dire mon bel ami, à mesure qu'on avance en âge, on vieillit. Après les commodités de la conversation, il m'expliqua son cas, qui ne laisse pas d'être un peu embarrassant. Dame, vous savez, on a bien envie de refuser, mais on n'ose pas. Une préface! Ah! s'il se fût agi d'une conférence! Dans une conférence on dit ce qu'on

veut, et même rien quand on n'est pas en train (l'essentiel est d'être en communication avec son public), mais dans une préface, va te faire lan laire ! Et puis le livre qu'on présente au lecteur peut être très mauvais : ce que j'en dis n'est point du tout pour décourager Hulard.

Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise d'Eulard ? Ce garçon fait comme tout le monde, il essaye de se tirer d'affaire. Mon Dieu ! je ne demande pas mieux qu'il arrive ! Il est venu déjeuner quelquefois chez moi où on est très bien : — admettons ce postulat — seulement il faut être exact, il faut être là à onze heures. De mon côté, je suis allé déjeuner quelquefois chez lui, quand il demeurait rue Condorcet : ce qui m'a le plus frappé, c'est qu'à onze heures il était encore au lit. Il avait bien de la gaieté cependant, malgré les huissiers qui saisissaient dans les pièces à côté. Comment ! m'écriais-je, en citant Virgile : *potes sub hoc casu ducere somnos*, peux-tu dormir sous le coup d'un tel péril ? Depuis cette époque, je crois qu'il a travaillé, mais je n'en suis pas sûr. Il a fondé des revues qui ont disparu ; de l'une d'elles j'ai eu l'occasion d'imprimer qu'elle était morte faute d'abonnés, mais

tant s'en faut que j'aie chercher à blesser Euhlard! Il s'est essayé en divers genres, mais je ne réponds pas qu'il y ait réussi. Il lui manque ce que nous appelons, vous et moi, la conviction : par exemple, il n'aura jamais le sens du feuilleton en douze colonnes. Néanmoins il a tenté de s'ouvrir une voie : continuera-t-il ? je l'ignore. Il a fait une quantité déjà respectable de livres que je n'ai pas lus, et je ne lirai pas davantage celui-ci, mais comme à le bien prendre, Heulhard est un garçon sympathique, je vous le recommande tout de même. »

M. Francisque Sarcey est le chef reconnu de l'école du bon sens.

Après l'avoir chaudement remercié des pages éloquentes qu'il consacre à votre jeune renommée, je suis allé chez M. Stéphane Mallarmé dont vous ambitionnez le suffrage. M. Stéphane Mallarmé occupe une place à part dans le cénacle des poètes contemporains; il produit peu, mais ce peu est décisif. Sans avoir abusé de la réclame, il est parvenu à la gloire en brûlant l'étape de la notoriété. Son œuvre, composée surtout de fragments, est disséminée dans des recueils rares. On a su l'y découvrir, et, quoique

M. Mallarmé n'ait quasiment rien fait, il est aujourd'hui célèbre. Comme poète, il s'envole du premier coup très haut, mais il n'est pas de ceux qui aspirent à descendre du faîte où ils sont montés ; M. Mallarmé ne redescend jamais. Familier du firmament, c'est le seul homme qui puisse regarder le soleil en face, sans baisser les yeux. Ce privilège aidant, d'autres seraient d'une humeur massacrante. Au contraire, M. Mallarmé redouble de modestie, et tel est son détachement des choses d'ici-bas qu'il ne cherche même pas à se faire comprendre.

Je lui exposai que vous aviez lu de lui un sonnet étourdissant récemment paru dans une revue, et que vous étiez impatient d'en avoir un semblable pour vos *Bravos et Sifflets*.

Il a accueilli votre proposition de la manière la plus affable ; c'est un homme très doux, comme sont ordinairement ceux qui n'attachent pas d'importance aux verbes.

Le lendemain, il m'écrivait ceci :

« Monsieur,

« Vous m'avez demandé un sonnet qui serrât de près le sujet du livre, sans accorder trop à

l'auteur. J'espère que vous ne retrancherez rien à celui-ci :

L'HYMEN POLAIRE

L'or des soleils couchants moire au sommet du pôle
Un rayon sibyllin plein d'amers avatars !
C'est là que les ours blancs à la neigeuse épaule
Sondent la nudité de leurs membres blafards.

Le vent passe, ameutant les souvenirs hagards
De fantômes pâlis emportés vers le môle
Où meurt l'apothéose, avec des cris épars
De cerf qui brame au bois ou d'angora qui miaule.

Ah ! verrons-nous un jour — grimoire herculéen,
Des Edens ignorés antre céruléen —
Le lit d'amour où gît la glace spasmatique ?

Entendrons-nous jamais le baiser caverneux
Dont le pôle du Sud, amant vertigineux,
Marbre le front stupide et lourd du pôle arctique ?

Je m'apprêtais à m'excuser de mon insistance auprès de M. Mallarmé et à lui témoigner votre gratitude, lorsqu'une seconde lettre arriva :

Monsieur,

A la réflexion, le sonnet que je vous ai adressé hier m'a paru un peu plat dans l'ensemble et beaucoup trop transparent dans la conclusion :

M. Mallarmé n'ait quasiment rien fait, il est aujourd'hui célèbre. Comme poète, il s'envole du premier coup très haut, mais il n'est pas de ceux qui aspirent à descendre du faîte où ils sont montés; M. Mallarmé ne redescend jamais. Familier du firmament, c'est le seul homme qui puisse regarder le soleil en face, sans baisser les yeux. Ce privilège aidant, d'autres seraient d'une humeur massacrante. Au contraire, M. Mallarmé redouble de modestie, et tel est son détachement des choses d'ici-bas qu'il ne cherche même pas à se faire comprendre.

Je lui exposai que vous aviez lu de lui un sonnet étourdissant récemment paru dans une revue, et que vous étiez impatient d'en avoir un semblable pour vos *Bravos et Sifflets*.

Il a accueilli votre proposition de la manière la plus affable; c'est un homme très doux, comme sont ordinairement ceux qui n'attachent pas d'importance aux verbes.

Le lendemain, il m'écrivait ceci :

« Monsieur,

« Vous m'avez demandé un sonnet qui serrât de près le sujet du livre, sans accorder trop à

l'auteur. J'espère que vous ne retrancherez rien à celui-ci :

L'HYMEN POLAIRE

L'or des soleils couchants moire au sommet du pôle
Un rayon sibyllin plein d'amers avatars!
C'est là que les ours blancs à la neigeuse épaule
Sondent la nudité de leurs membres blafards.

Le vent passe, ameutant les souvenirs hagards
De fantômes pâlis emportés vers le môle
Où meurt l'apothéose, avec des cris épars
De cerf qui brame au bois ou d'angora qui miaule.

Ah! verrons-nous un jour — grimoire herculéen,
Des Edens ignorés antre céruléen —
Le lit d'amour où gît la glace spasmatique?

Entendrons-nous jamais le baiser caverneux
Dont le pôle du Sud, amant vertigineux,
Marbre le front stupide et lourd du pôle arctique?

Je m'apprêtais à m'excuser de mon insistance auprès de M. Mallarmé et à lui témoigner votre gratitude, lorsqu'une seconde lettre arriva :

Monsieur,

A la réflexion, le sonnet que je vous ai adressé hier m'a paru un peu plat dans l'ensemble et beaucoup trop transparent dans la conclusion:

il y a là une clarté qui n'est point digne d'un poète. Permettez-moi d'y substituer cet autre morceau d'un accent plus moderne, et qui rend mieux ma pensée :

L'ÉLÉPHANT MÉLOMANE

Le Mardi gras, avec les splendeurs d'un massacre,
Dardait sa clameur fauve aux cieux inviolés.
On eût dit qu'un héraut, irradiant un sacre,
Empennait le champ-clos d'émaux auréolés!

Seul, loin du morne essaim des cœurs inconsolés,
Dans les jardins d'azur plantés d'un parfum âcre,
Enchâssant une aurore à ses pas isolés,
Le pachyderme allait vers le fier simulacre.

O vertébré concert! Adipeuse leçon!
Le cor cynégétique éveilla la chanson
Au cartilage obscur que le mystère estompe.

Puis la bête sonore, au charme obtempérant,
Irrigua ses regards sur l'horizon mourant
Et se surprit, joyeuse, à sonner de la trompe.

M. Mallarmé vous gâte, et ses prestigieux sonnets feront une vive impression sur le lecteur : je suis d'opinion que chacun d'eux équivaut à une préface.

Je songeai ensuite à Sarah Bernhardt, dont la prose au vitriol porte l'effroi dans le camp

des critiques : mais la Grande Verticale a déserté ces bords. Je me suis rabattu sur la Grande Horizontale, je suis allé voir Cora Pearl. L'immortalité guette Cora Pearl pour la mettre au rang d'Aspasie, de Laïs et de Phryné. Il y a des femmes qui demeurent, à travers les âges, comme une cristallisation de la galanterie d'un pays. Telle Cora Pearl, avec le caractère international en plus. Depuis l'apparition de ses *Mémoires*, elle appartient au monde où l'on écrit. Je l'ai trouvée dans les meilleures dispositions à votre endroit : « Je lutte, m'a-t-elle dit, je suis heureuse d'apprendre que M. Heulhard lutte aussi : cette noble émulation, loin de nous séparer, nous rapproche : il est certain toutefois que la lutte ne fortifie pas, dites-le de ma part à M. Heulhard. Franchement, le but de votre visite m'étonne. Je n'ai pas plus de prétention au style qu'à la pudeur ; je n'ai jamais pu acquérir l'un, j'ai depuis longtemps perdu l'autre. Si j'ai publié mes *Mémoires*, c'est parce que mes fournisseurs me menaçaient de publier les leurs dans les journaux, selon la vilaine coutume d'à présent. Mais depuis cette incursion sur vos terres, je suis retournée à mes chères études.

Mon nom n'est donc pas une recommandation : cependant, puisque vous en jugez autrement, je vous ferai tenir un avant-propos pour le volume de votre ami. » Le soir même, j'étais admis à l'honneur de déchiffrer les mots suivants contenus sous pli parfumé :

« Sö! Flen obik vemo löfik, moni limödik labols? No li-kanols kömön? Tikob ofen len ols. Kömol-od isi. Kimiko? Pladols-öd häti su tab. Numob su ol. Klodon das binom liegik. Kisi desänols? Bonedams kanoms panekön volapüko. Li vilols goledön ko obs? Ogekömob odelo. Dani, stadols-od beno (1) ».

Je courus immédiatement chez Cora pour avoir des explications. Elle me les a fournies satisfaisantes; elle se prépare jour et nuit à l'Exposition universelle de 1889 par l'étude obstinée

(1) Pstt! Mon bien cher ami, combien avez-vous d'argent? Ne pourriez-vous pas venir? Je pense souvent à vous. Viens par ici. De quelle façon? Posez le chapeau sur la table. Je compte sur toi. On croit qu'il est riche. Où voulez-vous en venir? Les commandes peuvent être faites en volapük. Voulez-vous déjeuner avec nous? Je reviendrai demain. Merci, adieu, au revoir. » Cette traduction est littérale, mais dans les cas prévus le sens dépend beaucoup de la prononciation.

du volapük, qui est par excellence la langue du commerce et de l'industrie. Elle renonce absolument à toutes les autres langues, persuadée que le volapük, en supprimant les malentendus et les interprétations fausses, est la source de relations beaucoup plus sûres avec l'étranger. Or, on annonce pour cette année même, l'apparition simultanée de grammaires et de dictionnaires en volapük, à l'usage des Anglais, des Espagnols, des Italiens, des Portugais et des Russes. D'où un réveil de vocation chez Cora Pearl : elle sentait depuis son enfance la nécessité d'une langue universelle, qui se serait appelée le corapük. Elle en est encore au rudiment, mais elle embarrasse déjà son professeur, sinon par la richesse de son vocabulaire, du moins par la précision de ses questions.

Il ne vous manquait plus qu'une cinquième préface. Pour celle-là les circonstances désignaient M. Édouard Drumont. La célébrité qui semblait fuir cet auteur l'a tout à coup adopté. En un jour, il a fait trembler un million d'hommes. Les Grands Inquisiteurs en ont frémi dans leurs tombes. Avant la *France juive*, M. Drumont passait pour le membre le plus inoffensif de

la Société de géographie parisienne : il s'avance aujourd'hui dans une gloire d'*autodafé :* il entonne en pleine rue des marches au supplice qui donnent la chair de poule aux fils de Sem. « Je viens vous trouver, lui dis-je, de la part de M. Arthur Heulhard... — Un juif ! sortez ! s'écria-t-il en me montrant la porte. » J'eus de la peine à lui prouver que vous n'étiez point juif. Il voulait absolument que vous le fussiez : « Alors, reprit-il, je consens à ce que vous me demandez, mais sous la forme épistolaire seulement. » En effet, un quart d'heure après, il me remettait la lettre ci-jointe :

« Monsieur,

« Ce qui ressort de la *France juive,* c'est qu'il « y a le plus grand intérêt à être juif : la fortune, « les honneurs, les compagnies, les administra- « tions, le théâtre, la librairie, l'énorme consi- « dération qui tient à la richesse, tout ce qui « constitue la base de la société actuelle est dans « la main ou du côté des juifs. Je regrette pour « vous que vous ne le soyez point, car vous au- « riez trois cent mille livres de rente, au mini- « mum, et vous iriez en carrosse : vous admi-

« nistreriez une grande Compagnie de chemins « de fer ou vous présideriez une puissante So- « ciété de crédit, avec des appointements formi- « dables ; vous seriez joué sur toutes les scènes, « édité chez tous les libraires de race ; vous « auriez enfin, dans une ville où l'abaissement « des caractères et l'affaiblissement des pré- « jugés religieux ont livré l'honneur à l'ar- « gent, la vie fastueuse qui conviendrait à vos « goûts dispendieux. Il vous était d'autant plus « facile de prétendre à Israël qu'avec l'ad- « jonction d'un *t* final au nom de vos pères, « vous obteniez une désinence d'une indiscu- « table authenticité. En l'état, votre nom d'Heul- « hard n'a pas de signification : il a une sonorité « gothique à peu près dépourvue de crédit. Mais « songez au retentissement que le nom d'Heul- « hardt aurait eu dans la famille juive ? Heul- « hardt !... les millions suivaient d'eux-mêmes ! « Il est vrai qu'en revanche vous figureriez « dans la terrible table de proscription et d'in- « cinération annexée à mon livre, que vos amis « se repasseraient en cachette pour savourer « votre infamie. Mais peut-être puiseriez-vous « dans les jouissances de la fortune assez de

« philosophie pour accepter gaiement mes sar-
« casmes? Vous seriez à jamais rejeté du sein
« de l'Église, mais peut-être vous en moquez-
« vous. Vous seriez brûlé en l'autre monde,
« puisqu'on ne vous brûle pas en celui-ci, mais
« peut-être niez-vous les peines éternelles. De
« toutes façons je vous plains de n'être pas juif;
« car si vous pensez librement, comme on me
« l'affirme, sur les matières de la religion, vous
« n'en êtes pas moins damné, sans aucun des
« avantages qui s'attachent à la circoncision. »

Avec cette lettre, me voilà quitte de ma mission, mon cher Heulhard. Il n'a pas dépendu de moi de la mieux remplir. L'essentiel était de vous arrêter sur la pente de vanité commune à tous les auteurs, en vous empêchant de dire de vous-même tout le bien que vous en pensez. Ce but étant maintenant atteint, je vous dispense d'une préface spleenique qu'un pessimiste m'avait promise : depuis que Shopenhauer a découvert que la vie se terminait par la mort, ses disciples sont ravagés d'une tristesse incurable. Vous leur opposez souvent ce trait sublime d'un ancien : « La mort ne nous regarde pas : quand

« elle n'est pas là, nous y sommes; quand elle « est là, nous n'y sommes plus. » Continuez, mon cher Heulhard, à régler votre vie sur cette proposition inattaquable; fuyez les prud'hommes qui infestent le monde, et quand vous écrivez, tenez-vous toujours en gaieté : il n'y a que la morale qui ait le droit d'être ennuyeuse.

Dans mes bras, mon cher Heulhard!

Arthur Heulhard.

BRAVOS ET SIFFLETS

LES JOIES D'ALTORF

18 mai 1874.

Cette nuit, quinzième du mois de mai, vous dormirez sans moi, bons Parisiens. Je pars pour Milan, où je vais assister à la messe de *Requiem* dédiée par Verdi à la mémoire de Manzoni. Pour gagner l'Italie, je traverse la Suisse, voyageant moitié pour votre service et moitié pour mon plaisir.

Chacun descend en Italie par le chemin qui lui plaît, avec l'escorte qui lui convient. Annibal se dirige par les défilés de la Maurienne et passe les Alpes au mont Cenis ou au mont Genèvre. Napoléon les franchit au mont Saint-Bernard. Moi, je prends tout bonnement la diligence d'Altorf à Hospenthal, et le traîneau d'Hospen-

thal à Airolo, par le Saint-Gothard. Si modeste qu'on soit, on n'est pas fâché de se comparer une fois dans sa vie à ces grands conquérants qui ont de tout temps établi le bonheur de l'humanité sur la suppression des hommes.

Au printemps, c'est plaisir d'enjamber les monts et les vaux sans les lourdes bottes de l'ogre. Je n'emmène avec moi ni éléphants ni Africains, ni artillerie, ni catapultes : et si je ne suis pas célèbre dans l'histoire, au moins je ne me ferai jamais la sotte renommée d'avoir, comme le Punique, dissous des rochers avec du vinaigre.

Bientôt d'ailleurs la diligence et le traîneau, véhicules primitifs usités au Saint-Gothard, vont céder le pas aux locomotives. On est en train de forer la montagne et d'y établir un tunnel. Des vrilles de la dernière subtilité travaillent les flancs du lourd massif, à Gœschenen et à Airolo. C'est par un grand trou horizontal, dit-on, que la Prusse doit tendre la main à l'Italie, par-dessus la Suisse. La distance est grande, mais la Prusse a le bras long.

... Trop long, hélas! De notre côté, son gantelet de fer ne se ferme plus qu'à Chèvremont. La Lorraine s'appelle Lothringen; l'Alsace, Elsass; Mulhouse, Mulhausen. Le casque à pointe est passé par là.

D'ailleurs, il semble que ce malin Dieu refuse sa lumière à ces misères. Le vent roule devant lui de sombres nuages qui voilent la face auguste du soleil. Comme cette Prusse de contrebande est triste ! Le cœur se gonfle au spectacle de cette terre d'où la vie française s'est retirée avec des larmes.

Enfin, voici la Suisse. Je frôle Bâle, la ville protestante, et ses murs ruinés par le lierre, et ses clochers gothiques où nidifie le martinet, et ses tourelles crénelées pour la guerre religieuse : ville morte, ville schismatique, sur laquelle planent les bulles papales, les conciles, les diètes, la censure et l'excommunication — toutes choses insupportables aux âmes pieuses. J'arrive à Lucerne, et je me fais une fête de revoir le lac des Quatre Cantons, mon lac favori. Mais il est dit que cette journée sera hantée par l'esprit de deuil.

Assis à la pointe de sa baie, Lucerne est morne, échoué au rivage comme une épave marine. Le Righi et le Pilate sont masqués par la brume où se perdent leurs fronts glacés. On ne sait plus où finit le bleu de la montagne et où commence l'azur du ciel A fleur d'eau, se dandinent lourdement des nuées grisâtres qui inter-

ceptent la vue. Le lac et ses collines sont couverts d'un cilice. Mieux vaut un convoi d'Espagne arrêté par les carlistes qu'un bateau de Suisse irrigué par la pluie. Je ne distingue rien de mes chers villages amarrés à la rive. Une main d'en haut a baissé la toile devant Vitznau, Weggis et Beckenried. Depuis quand les ruisseaux coulent-ils verticalement?

Mes vieux chalets en briques coloriées, bariolés de traverses en bois peint, et surmontés d'auvents en forme de visières; mes saules pleureurs qui baignent leur verte chevelure sur les galets de la berge; mes vignes en tonnelles; mes bancs de mousse sous les peupliers et les pins; mes cascades précipitées du sommet des coteaux par la fonte des neiges, je vous cherche en vain à travers ce rideau discourtois. A peine aperçois-je l'église de Gersau dont le toit ventru, semblable à une gourde monacale, scintille au soleil d'été, comme un miroir aux alouettes.

Je voulais justement vous parler de Gersau, qui fut république autonome pendant des siècles, et qui posséda jadis dans son port une flottille commandée par un amiral, ascendant sans le savoir de *l'amiral suisse* de Meilhac et Halévy.

Je pense que cet amiral, en dehors des heures

de branle-bas, vendait des *alpenstocks* aux touristes et attendait fiévreusement la découverte de la photographie pour faire commerce d'albums.

Abrégeons, car j'ai hâte de vous initier aux mystères d'Altorf où s'est rompue tout à coup la monotonie de mon voyage.

M. Adolphe Joanne est-il bien sûr qu'Altorf soit « un pauvre et triste bourg », comme il le prétend dans son *Manuel du voyageur en Suisse?*

Les habitants du canton d'Uri, dont Altorf est le chef-lieu, ont, au contraire, une gaieté qui ne demande qu'à être chatouillée. Est-ce vrai, madame Williger?

Il faut descendre à l'hôtel de la *Clef d'Or*, que je recommande aux touristes de tout âge, de tout sexe et de toute condition. Ceux qui disent qu'Altorf est morose ne connaissent point Mlle Nanette et Mlle Mina : les maladroits ! Nanette et Mina sont les plus avenantes hôtesses de l'Helvétie. C'est gracieux, honnête et courageux comme père et mère ! « Bonjour, monsieur Arthur, s'écrie Mlle Nanette, à mon arrivée. Vous nous faites des infidélités. On ne vous voit plus à la *Clef d'Or*. Allons, vous nous oubliez !... Nina, viens donc !... — Quoi? — Viens tout de même. » Au tour de Nina maintenant : « Bonjour, monsieur Arthur, vous allez bien ? Mais c'est un événement de vous

voir!... Nanette, il faut mettre monsieur Arthur dans sa chambre de l'année passée, sur le jardin. M. Arthur, voulez-vous qu'on vous pêche une truite pour votre souper... Nous danserons ce soir, dites? »

Savez-vous qu'il fait bon s'appeler Arthur!

Oui, Nina, oui, Nanette, nous danserons, et ferme! La nappe est encore chaude des plats du dîner et déjà le bal s'organise. On a fait signe à quelques voisins bien intentionnés. C'est un bal de société. Mon ami Marcello, qui m'accompagne jusqu'à Milan, où il va représenter le *Figaro*, s'installe au piano de la grande salle. Que la fête commence! Sur le rythme entraînant du *Der schonen blauen Donau* (le *Beau Danube bleu* de Strauss), voici le galant Fridrich qui s'élance, enserrant dans ses bras la jeune Elisa tout émue. Ils vont, et sous leurs pieds agiles le plancher de sapin grince joyeusement. Un autre couple les suit: c'est le robuste Fritz et la blonde Rosa Schmutz.

La chaîne se forge, et la valse se déroule en longs anneaux qui tournoient à toute vitesse. On pivote sur soi-même avec frénésie. Karl et Molda, Arnold et Charlotte, Siegfried et Betly décrivent autour d'eux je ne sais quelles circonférences fantastiques. Si bien que je suis pris malgré moi

dans l'engrenage et que, saisissant d'un bond Mlle Nanette, je me mets à tourner avec elle comme une toupie d'Allemagne. Je dirai : J'en étais !

Il est minuit, il est une heure, il est deux heures. Depuis plus de quatre cents minutes, j'exécute des danses de caractère. C'est trop. J'ai le radius et le cubitus froissés : le fléchisseur du bras droit ne fonctionne plus ; je recherche la solitude, et je me blottis dans un coin où je demande grâce à mes sœurs en chorégraphie. J'entends la voix mélancolique du veilleur de nuit, qui me crie de la rue que le temps passe. Eh ! je le vois bien, vieux radoteur !

Au fond, cet homme a raison et j'ai tort de maugréer. Bonsoir la compagnie ! Bonsoir, filles et garçons d'Altorf, *le Parisien* est couché, il dort. D'ailleurs, c'est demain dimanche, 17 mai, et rien ne nous empêche de recommencer en fêtant le jour du Seigneur, selon les instructions de Paul-Louis Courier, qui tenait pour la danse.

Ce jour-là, le théâtre d'Altorf a fait des siennes. On annonce dès le matin qu'il y sera donné le soir même une *Musikalische production*, un concert, si vous aimez mieux. J'irai. Le théâtre d'Altorf, sis au premier étage de l'hôtel de ville,

se compose essentiellement d'une salle carrée où vingt électeurs français pourraient se mouvoir à l'aise : c'est dire que deux cents spectateurs suisses n'y sont point gênés. Au fond, entre deux cloisons ornées des portraits de Gœthe et de Schiller, s'élève, à un mètre au-dessus du sol, une scène minuscule qu'éclairent de leur mieux douze ou quinze becs à pétrole, rangés le long de la rampe.

Tout Altorf est là qui attend impatiemment le lever du rideau. Aux gradins supérieurs s'épatent crânement deux capucins dans le costume de leur ordre. Les bons pères ont laissé à la garde de Dieu leur couvent de Grünberg, le plus ancien de toute la Suisse, et sont venus tremper leurs lèvres à la coupe enchantée des plaisirs mondains. Non loin d'eux se tient, dans l'attitude pensive de l'exilé, le citoyen Maxime Vuillaume, qui fut rédacteur du *Père Duchêne*. Le souvenir de ses forfaits semble l'obséder.

Mais les trois coups sont frappés, et sur le devant de la scène, un grand monsieur en jaquette grise récite la première partie du programme.

Ce même monsieur en jaquette grise s'escrimera dans l'instant sur le violon, d'où il va extraire, à bras tendu, l'ouverture de *Guillaume Tell*. Ce simple bourgeois, cet humble violoniste a été *landamann* du canton d'Uri, c'est-à-dire le

premier dignitaire de son pays, le président de sa république; il a été ensuite ministre de la police. Il est actuellement colonel dans l'armée fédérale et ministre de l'intérieur; entre temps, il cultive l'archet; et quand il a appris un morceau, il le joue à ses administrés. Il n'en faut pas rire; qui de nos ministres en ferait autant?

A l'ouverture de *Guillaume Tell* succèdent des chœurs chantés par l'orphéon d'Altorf. Tous les Suisses sont orphéonistes. En été, les étudiants de l'Université de Zurich, divisés par groupes, procèdent à de véritables festivals. Il n'est pas rare de les rencontrer en tournée. Ils vont de village en village, au hasard de la route. L'un d'eux est reconnu chef, et nul article du code n'est mieux observé que cette servitude volontaire.

Au premier signal, on les voit exhiber leurs cahiers de musique, et semer le long des sentiers leurs lieders harmonieux. L'ex-landamann que je vous ai présenté plus haut, fait très consciencieusement sa partie dans l'orphéon d'Altorf.

Celui qui s'ouvre modestement un chemin jusqu'à nous, armé jusqu'au larynx d'une clarinette monumentale, est le principal médecin de l'endroit. Il y a si peu de malades ici que les médecins sont forcés de jouer de la clarinette pour se distraire.

Passons à la pièce de résistance de la *Musikalische production*. C'est une scène comique d'un certain Hofner, qui me fait l'effet d'arriver d'Allemagne en droite ligne. Elle s'intitule *Die Geisterbeschwœrung, comisches Quodlibet für* 6 *Gingstimmen*. (L'*Evocation des Esprits,* quolibet comique pour six personnages.) Diable!

C'est une sorte de pot-pourri musical dans lequel on entend côte à côte la sérénade de *Don Juan*, la valse de *Faust*, la marche du *Tannhauser*, la *Cachucha*, des fragments du *Barbier* et d'*Il Baccio*. Le sujet m'a l'air d'une allégorie politique. Je n'ai pu en saisir le sens exact; si mon intellect ne me trahit pas, l'action se passe au pays des ombres, aux champs Elyséens. Un Pluton quelconque, tout de blanc habillé et d'or couronné, évoque des esprits qui ne se font pas attendre. Le Pluton est professeur à l'école d'Altorf. Les esprits, eux aussi, sont très connus dans le bourg. Ils vident bouteille ensemble après un chœur très animé. Je ne sais dans quel but. Mais il paraît que cette mimique est pleine de sel, car elle épanouit sans tarder la rate du public.

Devinez quel est le personnage qu'on voit poindre à ce moment au faîte d'un rocher? Je vous le donne en mille!... C'est Napoléon III traité en

charge, un Badinguet, *vulgo* Badingue, un sire de Fisch Ton Kan, tout ce que vous voudrez. Sa moustache est énorme : il a des croix partout. Le grand cordon de la Légion d'honneur lui coupe la poitrine en diagonale. Un chapeau de Pandore lui couvre la tête jusqu'aux yeux. Un pantalon couleur isabelle flotte autour de ses jambes. Sur le tout brochent des bottes indescriptibles. Il chante, le gaillard! il chante :

> Te souviens-tu, disait un capitaine,
> Au vieux soldat qui mendiait son pain.

Puis il parle de Benedetti et se mêle aux fantômes de la suite de Pluton. Tout à coup, le voilà qui se sauve à toutes jambes : un pétard a éclaté dans la coulisse!

Si vous avez trouvé le mot de cette énigme, vous êtes plus habile à la charade que moi. La fin cependant est plus claire que le début.

Mais je sens que ces joies tranquilles sont compromises.

Les détonations antipastorales de la dynamite commencent à gronder sur ce bourg où, avec le ronron monotone des scieries mues par la Reuss, le sifflement de la flèche de Tell a été le seul *bruit du jour* pendant cinq siècles.

VERDI ET SA MESSE DE *REQUIEM*

22 mai 1874.

L'Italie est-elle hostile à la France? Je ne le veux pas croire. J'ai beau peser le pour et le contre en ce cas délicat, j'incline toujours à la négative. En regard de Mentana, il faut mettre Solférino. La reconnaissance, pour les peuples comme pour les hommes, est un poids qu'on cherche volontiers à secouer, et plus il est lourd, plus il est aigrement supporté. Mais n'est-ce pas aller au-devant de l'ingratitude que de faire sonner trop haut ses bienfaits, en taxant à tel prix la reconnaissance de l'obligé ?

Il s'est formé sourdement, en Italie, un parti atteint de cette maladie qu'on pourrait appeler l'œdème du patriotisme. Les fumées du canon prussien lui sont montées au cerveau, comme celles d'un vin très capiteux. C'est une ivresse

passagère dont quelques gouttes d'ammoniaque éteindraient sans doute les feux. Mais parce qu'une bande de politiqueurs de village fait tapage à la table d'un cabaret, il ne suit pas de là que tout le cabaret soit composé d'ivrognes.

Cette table de buveurs intempérants existe réellement en Italie. Certains journaux ne se défendent pas de faire partie du groupe. Il me souvient maintenant d'avoir lu, à Venise, en 1872, des articles parfaitement immondes, signés d'un nom qui n'est pas inconnu dans le monde des lettres parisiennes : Petruccelli della Gattina.

Notre caractère et nos mœurs y étaient indignement avilis. C'était si fort que j'y cherchai longtemps des guillemets, croyant avoir affaire à la traduction de quelque passage d'un journal prussien !

Malgré la hardiesse du parti antifrançais, ainsi étalée au grand jour, je ne me trompe pas, je l'espère, en affirmant que ce parti ne personnifie pas plus les vrais sentiments de l'Italie pour la France, que le parti des ultramontains radicaux ne représente les vœux de la majorité des Français pour l'Italie « *L'odio per la Francia!* — a écrit Manzoni dans les dernières années de sa vie, au plus fort de la fièvre des passions populaires suscitées contre nous — La haine pour la France!

pour cette France illustrée par tant de génie et tant de vertus!... d'où sont sortis tant de vérités et tant d'exemples! pour cette France que l'on ne peut voir sans une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et qu'on ne peut quitter sans qu'il se mêle au souvenir de l'avoir habitée quelque chose de profond et de mélancolique qui ressemble à l'impression de l'exil! » Ne voilà-t-il pas de belles et consolantes paroles?

Elles viennent du plus grand poète italien de ce siècle, et j'ai voulu les relire avant d'entendre la messe de *Requiem* que lui a dédiée le plus grand compositeur de l'Italie moderne.

Me voici au 22 mai. Il est une heure de l'après-midi. Je quitte l'église San-Marco, tout ému par le spectacle, tout bouleversé par l'œuvre.

Dès onze heures du matin, l'église regorge de Milanais. Quatre mille personnes occupent la nef, les bas côtés et les chapelles. Dans le chœur, cent dix musiciens, cent dix artistes, triés sur le volet, et cent vingt choristes, les mieux sonnants qui soient dans toute l'Italie, attendent, sous l'œil du maître, le signal de l'attaque. Au milieu d'eux, les quatre solistes, Teresa Stolz et Maria Waldmann, Capponi et Maini. Debout, au centre, se dresse le maestro Verdi, la taille haute et droite,

l'œil plein de feu, la barbe lamée d'argent, le front entouré d'une auréole de cheveux grisonnants. Sa physionomie énergique rappelle celle de ces fiers doges vénitiens dont le pinceau du Tintoret a fixé les traits sur des toiles immortelles.

Les portes de San-Marco sont closes. Les bruits du dehors s'éteignent peu à peu. Un grand silence se fait, et c'est un spectacle vraiment imposant que cette foule palpitante d'émotion, mais muette et comme domptée d'avance par la secrète influence du génie. Verdi a préféré l'église San-Marco au Dôme pour l'exécution de son œuvre. Moins vaste que la cathédrale, elle est plus propice à une audition musicale. La forêt de colonnes qui supporte les voûtes du Dôme eût arrêté l'onde sonore. La décoration en eût été plus compliquée, et les draperies tendues d'un pilier à l'autre eussent rompu les vibrations de l'air.

En un tour de main, avec quelques nœuds de crêpe noir artistement accrochés aux ornements de l'architecture, San-Marco s'est trouvé prêt.

L'audition finie, le rôle de la critique commence.

Les Italiens appelés à se prononcer sur cette puissante composition, l'ont presque unanime-

ment saluée comme une des grandes manifestations artistiques des temps modernes. Et pourtant, il s'est glissé dans ce concert élogieux quelques notes discordantes. Aucuns reprochent à Verdi d'avoir traité dans un style trop dramatique, trop théâtral même, une œuvre d'un caractère essentiellement religieux, et d'en avoir ainsi méconnu ou plutôt faussé l'esprit. Puisque cette question de *propriété de style* a été soulevée au delà des Alpes, elle peut l'être en deçà.

Il ne m'appartient pas de faire le procès à l'opinion d'autrui qui est et demeure parfaitement libre. Je crois, cependant, que ceux qui ont ainsi décidé contre Verdi dans une affaire de logique, ont rendu un verdict au moins précipité.

Pour moi, une messe dite de *Requiem* constitue un morceau particulier qui n'a de sacré que sa partie sacerdotale. Le *Dies iræ*, sur lequel repose tout l'effort de l'inspiration, n'est ni de tradition biblique, ni de tradition évangélique. C'est un drame catholique plein d'angoisses et de larmes : il est fantastique et théâtral par nature et par destination. C'est fantastiquement, dramatiquement et presque théâtralement qu'il doit être conçu.

Je m'explique. Je le prends d'un peu haut,

d'un peu loin, et je pourrais remonter au déluge, si ce procédé d'argumentation n'était pas tombé en un complet discrédit.

Dans l'*Ordinaire de la Sainte Messe*, il n'est point de passions exprimées. Tout y est sacrifice divin, acte de foi, action de grâce. Le prêtre propose à Dieu de chanter ses louanges sur la harpe, dans l'*Introït;* dans le *Confiteor*, il lui avoue ses fautes; dans le *Gloria*, il lui rend hommage. Le *Credo*, l'oblation de l'hostie et du calice, l'*Oraison* et le *Canon* sont de pieuses pratiques réglées par le Rituel. Le sentiment religieux y rayonne dans toute sa pureté. Portée sur les vapeurs légères de l'encens qui brûle, la prière humaine monte vers Dieu comme une nuée odorante. C'est le dogme chrétien affirmé. Ce qui lui correspond en art, c'est la ligne sereine du chant grégorien, le souffle spiritualiste et doux de Palestrina.

Dans la messe des *Morts*, dans la messe de *Requiem*, le pivot de la cérémonie est le *Dies iræ*. Projetant partout autour d'elle sa funèbre silhouette, cette *prose* effrayante ramène l'esprit des splendeurs de l'expression religieuse au chaos des passions de la chair et des intérêts de la terre violemment surexcités. Trois idées principales

s'y font jour : la fin du monde, la résurrection, le jugement dernier.

Par ces trois points, la messe de *Requiem* a un pied dans la superstition scientifique, un pied dans la matière et dans le drame païen. Celui qui y parle le plus haut, c'est l'homme, l'homme de toutes les religions, sinon de tous les temps, l'homme qui marche dans les ténèbres et qui a peur.

Le drame dont il est l'acteur est philosophique et réaliste à la fois. Le christianisme en revendique en vain l'invention.

L'hypothèse de la fin du monde par l'écroulement des cieux et le renversement des pôles se retrouve chez tous les peuples à l'état rudimentaire : la science en ruine progressivement le crédit. L'Evangile et l'Apocalypse décrivent, il est vrai, le cataclysme final. On sait que, quand l'abomination de la désolation sera venue, les étoiles tomberont du firmament et que le globe s'enflammera : c'est à ce moment qu'on verra le soleil aussi noir qu'un sac fait de poil de chèvre — phénomène bien digne d'attention. Les livres sacrés des nations scandinaves donnent aussi leur explication, paraphrase inconsciente des livres juifs ; pour eux, il arrivera que les loups se mettront en devoir de dévorer le soleil : dure besogne ! Le

mythe indien nous montre Vichnou jugeant le monde à la fin des siècles, monté sur un coursier éblouissant de blancheur. L'Orient a enfanté ces fables et d'autres encore dont nous n'avons pas été moins victimes.

Un jour, l'Eglise assigna l'*an mille* de l'ère chrétienne comme la date expresse de la fin du monde. Vint la fatale échéance. Le billet souscrit par l'Eglise ayant été protesté, les peuples ne voulurent plus le lui renouveler. Il fallut trouver un moyen plus pratique de museler ces peuples, afin de n'être point mangé par eux. L'image de la mort fut alors déployée dans un appareil terrifiant. La Grèce, qui la représentait sculpturale et splendide, eût reculé devant l'expression matérielle du squelette. Fondée sur un cadavre, la religion catholique en fit un jeu. Pour semer la terreur elle évoqua des spectres. De funèbres marionnettes, dont les moines narquois tenaient le fil, commencèrent à mimer leur ronde implacable sur les murs des cimetières. On appela cela la *danse macabre*. La sculpture, la peinture et l'imagerie se mirent au service du moutier et de l'abbaye pour en imposer au seigneur et au paysan.

La musique n'avait point encore apporté sa

pierre au sombre édifice. Son tour vint. Elle entra dans la conspiration au XIII[e] siècle. Un moine franciscain, Thomas de Celano, *custos* des minorites de Mayence, de Cologne et de Worms, composa le *Dies iræ*. La danse macabre, conduite par le génie et la musique, faisait sa trouée par la grande porte de la cathédrale gothique.

Thomas de Celano n'entendait rien à la métaphysique. Sa conception est frappée au coin de la poétique brutale du moyen âge. Elle ne résulte pas d'une conviction réfléchie, dogmatique. Son bras s'arme du bois de la croix et frappe. Thomas ne vise pas au cœur par la prédication ou l'ascétisme. Sa foi est active, pratique, entreprenante. Le dernier jour de l'univers est une Saint-Barthélemy posthume dans laquelle Dieu saura bien reconnaître les siens. C'est un coup de théâtre qu'il médite.

La légende biblique le sert merveilleusement. Joël, un des petits prophètes, entre autres divinations précieuses, annonce la venue du Messie et l'épisode du jugement dernier. Rien, dans l'organisation de cette épouvantable journée, n'a été laissé à l'imprévu par les Pères et par les docteurs de l'Eglise. Où se passe l'action ? Dans la vallée de Josaphat, entre les collines qui couronnent Jérusalem à l'ouest, le mont des Oliviers à l'est, le

torrent de Cédron au sud, et la route de Jérusalem à Damas au nord. Un bon metteur en scène de notre époque rétablirait le tout dans sa couleur locale primitive. Un habile décorateur restituerait au paysage l'horizon bleu frangé d'orange du ciel de la Palestine. La liturgie romaine a réglé l'ordonnance du lugubre tribunal de la justice suprême : Jésus siégera sur un trône de gloire entouré à droite et à gauche de ses douze apôtres. Il lui prendrait fantaisie de se placer autrement, contrairement aux prescriptions des docteurs subtils, qu'il n'en serait pas le maître et que sa conduite serait désavouée. Voilà le désagrément d'être Dieu : on se doit à ses fidèles. Je ne parlerai pas de la situation des anges, archanges, des grands et des menus saints. La féodalité religieuse les a constitués en féodalité céleste. Le paradis a ses couches sociales.

Le souverain juge s'est enfin assis dans son auréole ardente. A ses pieds, l'ange de l'Apocalypse a ouvert le livre de vie et de mort. Trompette aux lèvres, quatre anges sonnent le réveil des morts. A cet appel fatidique, la terre entr'ouvre ses flancs de toutes parts. Comme un manteau à la trame usée, son enveloppe craque avec des déchi-

rements sinistres. La pierre des sépultures se soulève : un effroyable cliquetis d'ossuaire s'échappe des tombes entre-bâillées. *Dies iræ!* Verset par verset, le terrible poème de Thomas de Celano reproduit les épisodes de la résurrection de la cendre humaine. Avec les damnés il pleure, crie et se tord.

Après le poète, voici les plus grands peintres du moyen âge, de la Renaissance et des siècles suivants, qui précisent par le pinceau les scènes les plus saisissantes de cette épopée. C'est d'abord le Giotto; puis l'Orcagna, Luca Signorelli, fra Angelico, Michel-Ange; puis Rogier Van der Weyden, Memling, Rubens et le Français Jean Cousin. Au Campo Santo de Pise, l'ange gardien qui plane dans l'air au-dessous du Christ replie son bras sur sa figure, pour ne pas voir entraînées aux abîmes les âmes dont il avait la charge. A l'Académie des Beaux-Arts de Florence, une ronde lumineuse d'anges couronnés de roses conduit au ciel, à travers des prés fleuris, le groupe des hommes sauvés, tandis que Satan engloutit les maudits dans sa triple gueule. Au dôme d'Orvieto, des diables cornus étranglent sans pitié les pécheurs repoussés par Dieu. Ici, une mère cache son enfant dans les plis de sa robe, afin qu'il ne soit pas vu de l'archange saint Michel. Là, un

vieillard est refoulé dans la tombe, d'où sa tête émerge, hideuse et sanglante.

Telle est la tradition catholique du jugement dernier évoqué dans le *Dies iræ*. Ce n'est pas seulement un drame : c'est le *drame des drames* joué une seule fois par l'humanité tout entière, devant Dieu, sur le théâtre des théâtres : la terre.

Pour toutes ces raisons, je ne reconnais pas le caractère absolument sacré à une messe de *Requiem*. Je la regarde comme une composition dramatique, *épisodiquement* religieuse.

Ceci pour prévenir le lecteur contre les suggestions cléricales qui placent les textes absconses de l'Ecriture au-dessus des droits imprescriptibles de la pensée du philosophe et de l'artiste.

Je passe maintenant à l'appréciation et à l'analyse de la superbe création musicale de Verdi.

En face de ce drame du jugement dernier, où l'horrible côtoie constamment le pathétique, où le profane heurte solennellement le céleste, où la boue humaine foulée par les pieds des archanges justiciers rejaillit jusque sur la robe immaculée du Sauveur, Verdi s'est arrêté. Par un re-

tour imprévu sur lui-même, il s'est profondément recueilli.

Il a compris qu'il ne pouvait aborder la lourde tâche d'exprimer ce qui est la *Passion* de l'humanité tout entière, sans renouveler pour ainsi dire sa substance de musicien. Aidé par un tempérament d'une vigueur peu commune, servi par la science intime de la manipulation tragique, il est entré franchement, résolument, dans le vif des sentiments qui s'offraient à sa Muse. L'homme aux robustes épaules est resté debout : le maître a su, s'inclinant devant le progrès de l'art moderne, fondre son métal brut dans un creuset mieux ouvré et plus poli. Il a rompu ouvertement avec ses formules favorites ; il a épuré ses procédés, tamisé son limon, changé sa manière. Sur le lit de lauriers où le succès l'avait endormi, Verdi s'est réveillé en sursaut, et s'est élevé, par un bond prodigieux de l'imagination, à des hauteurs inconnues.

Celui qu'on croyait entêté dans des idées surannées de l'école italienne, incapable d'une métamorphose, insensible aux découvertes du siècle, a montré en une journée sinon qu'il savait tout, du moins qu'il avait tout deviné. Déjà, dans son *Don Carlos*, il s'était éloigné de l'idéal qu'on lui prêtait bénévolement. Plus délibérée encore,

Aïda marque une étape nouvelle dans sa marche en avant.

Que n'a-t-on pas dit d'*Aïda!* Les uns veulent que ce soit le chef-d'œuvre de Verdi. Les autres ont avancé que le prétendu chef-d'œuvre était, au contraire, une partition de décadence, secondaire au point de vue de l'originalité des conceptions, et dans laquelle Verdi n'avait eu recours à l'harmonie que pour masquer la faiblesse de la mélodie.

On a exagéré, mais on a dit du vrai dans les deux camps. Il est patent que certaines touches vigoureuses d'orchestration, dont on a vanté la hardiesse et la puissance, appartiennent plutôt à l'ancien Verdi d'*Attila* et de *Simon Boccanegra* qu'au Verdi de la nouvelle manière, dont *Aïda* serait la première formule. Mais on ne peut nier qu'en cherchant à concilier les procédés des symphonistes allemands avec les tours de phrase du mélodrame italien, Verdi n'ait rencontré par endroits une force et une vérité d'expression qu'il n'avait jamais atteintes. L'invocation et la danse des prêtresses du temple de Vulcain, le troisième acte tout entier, avec les deux duos consécutifs entre Aïda et Amonasro, Radamès et Aïda, le beau mélodrame hiératique qui pré-

cède le duo final sont autant de pages à mettre en parallèle avec tout ce que Verdi a écrit de durable. D'ailleurs, *Aïda* possède sur ses devancières un mérite singulier, sans lequel il n'est rien d'immortel : c'est la seule partition où Verdi se soit révélé peintre de paysage ; la seule où, avant de jeter un personnage en scène, il ait posé le décor dans l'orchestre.

Aussi est-ce par là qu'*Aïda* restera : par l'emploi raisonné du pittoresque associé au dramatique. C est de cet équilibre savamment maintenu que l'acte des bords du Nil tire sa poésie profonde, et nous grave au cœur comme à l'esprit une impression ineffaçable. Verdi suscitant un monde énorme, Verdi rendant la vie à la momie à travers ses bandelettes desséchées, peuplant de sphynx monstrueux les déserts de sable, remplissant de parfums et de sacrifices les temples de pierre abandonnés, par la seule éloquence de l'instrumentation, par les persuasions lentes du rythme, voilà un phénomène que l'auteur du *Trouvère* ne semblait point permettre à l'auteur d'*Aïda*.

Mais ce n'était là que le jalonnement d'une route sur laquelle Verdi s'avance aujourd'hui sans faux pas. Sa messe de *Requiem* est la mani-

festation décisive d'un génie mûri par l'expérience, assez hardi pour le coup de main, assez sage pour la retraite.

La transformation est merveilleuse, et ceux qui ne savent du répertoire de Verdi que ses opéras populaires, seront dans l'étonnement et dans la confusion. Sa messe de *Requiem* ne ressemble pas plus à son passé musical que les *Huguenots* de Meyerbeer ne ressemblent à son *Crociato*. Le rapprochement est lointain, mais il rend bien ma pensée.

Sous ce grand soleil de mélodie qui dardait impitoyablement sur sa musique, Verdi a semé l'ombre protectrice de l'harmonie. On commence à s'y reposer au frais. Son idée s'orne d'une enveloppe plus précieuse et plus fraîche. Ses cadences prévues ont disparu comme par enchantement. Jadis on les attendait, on les voyait venir. Elles cèdent le pas maintenant à des modulations accidentées d'une richesse et d'une ampleur rares. La dissonance, honnie des classiques intransigeants, y éclate, aujourd'hui, magistralement préparée, habilement sauvée, excitant le nerf de l'oreille sans jamais le froisser ni le déchirer.

Les voix se meuvent dans leur registre naturel,

disposées pour des sonorités franches et grasses. Et l'art du maître est tel à les grouper, que le chant s'enlève en relief sur les ensembles avec plus de clarté peut-être que dans les soli. A ce titre, les chœurs de la messe de *Requiem* sont des chefs-d'œuvre.

Mais c'est dans l'orchestration que s'est opérée la métamorphose la plus surprenante de Verdi. L'instrumentation jusqu'ici négligée de l'auteur du *Trouvère,* s'est dégagée des liens pesants qui la rattachaient à l'antique *quatuor*. Elle a pris du coloris, une touche vive, et des oppositions de timbre bien venues. L'immense trou qui faisait souvent le vide entre les cuivres et les instruments à cordes, s'est peu à peu comblé. Les parties ne se doublent plus avec monotonie. L'air y circule enfin librement par le canal des instruments de bois, cette famille si pittoresque qui devient à l'occasion si passionnée.

Dès les premières mesures du *Requiem* on se sent appréhendé par la main du maître et entraîné malgré soi vers Josaphat, la lugubre vallée des larmes. Le *Dies iræ*, notamment, commence par un déchaînement de sonorités telles que les voix semblent chanter des clameurs. C'est un tableau peint avec les couleurs les plus lumineu-

ses, où le choc des passions humaines est rendu avec une vigueur d'expression et une vérité d'accent incomparables. On est pénétré jusqu'aux entrailles de la conscience. Il est des moments où l'auditeur, vaincu par l'attendrissement et par l'effroi, se voit emporté dans le néant sur la barque infernale de Jean Cousin, côte à côte avec des rameurs décharnés.

Je serais un monstre si, avant de quitter Milan, je ne disais l'accueil héroïque qui m'a été fait dans la capitale de la Lombardie. J'ai été partout accommodé au superlatif. Mes confrères de la presse parisienne venus à Milan n'ont pas été moins bien reçus.

Le *Sindaco de la Giunta municipale* nous a fait l'honneur d'une invitation personnelle. La presse milanaise nous a recommandés à la curiosité du public. Le curé de San-Marco nous a réservé une tribune spéciale dans son église. L'éditeur Ricordi, le plus considérable du monde entier, nous a courtoisement aplani toutes difficultés. Bref, ma modestie a payé à la vanité un impôt tellement écrasant que je me suis demandé si je n'étais pas, comme M. Jourdain de ridicule mémoire, victime de quelque *burla alla bergamasca*.

RIDICULES

DU *BOURGEOIS GENTILHOMME*

La mystification est au sens critique ce que l'action est au rêve ; quand l'imagination d'un homme est résolument tournée à l'affût du ridicule, elle prend corps dans la mystification où elle revêt sa forme tangible. Molière contient en germe Henri Monnier. On crie à l'exagération lorsque dans le *Bourgeois gentilhomme*, le fils du Grand Turc fait monsieur Jourdain *Mamamouchi* au milieu des turbulences de la plus folle cérémonie qui soit au théâtre. M. Jourdain a été dépassé, seize ans plus tard, par certain abbé normand qu'on appelait l'abbé de Saint-Martin. La mystification de M. Jourdain ne dura qu'un quart d'heure, celle de l'abbé dura plusieurs jours. Elle

est incroyable, quoique rigoureusement historique : c'est vrai dans tout ce qu'il y a de plus invraisemblable.

L'abbé de Saint-Martin était protonotaire apostolique et recteur de l'Académie de Caen, ni plus ni moins, quand la chose arriva. Il avait presque autant d'instruction que de vanité.

Il vivait persuadé qu'il était marquis de Miskou, dans le Canada. On se jouait de sa crédulité. Une ambassade siamoise étant venue à Paris, en 1686, on fit croire au bon recteur que Sa Majesté le roi de Siam était fou de ses ouvrages, et que l'ambassadeur avait mission de l'emmener en Orient avec la qualité de premier médecin et de mandarin de première classe. Il ne fut donc pas étonné lorsqu'il apprit un beau jour, que l'ambassadeur et huit mandarins étaient arrivés à Caen, avec une grande suite et un nombreux attirail de chameaux, d'éléphants et de dromadaires. Au fond, cette députation se composait des plus proches parents, des meilleurs amis du recteur et des personnages les plus officiels de la ville, déguisés à outrance.

Le recteur les reçut en grande révérence ; il écouta béatement une harangue siamoise débitée par l'ambassadeur et traduite en français par

un interprète ; il y répondit, acceptant les cent mille livres de traitement qu'on lui proposait, sous la condition qu'on ne l'emmènerait point à Siam, à cause de ses soixante-dix ans. L'ambassadeur insista, alléguant qu'il y allait de sa tête de s'en retourner sans lui.

Mais le recteur demanda la journée du lendemain pour régler ses affaires, ce qui lui fut accordé : il voulut ensuite qu'on lui mît sur le chef un bonnet pyramidal qui lui était destiné, mais on eut la barbarie de remettre le couronnement au lendemain.

La nuit s'étant passée en songes glorieux, il alla consulter l'intendant de Caen, le premier échevin et le lieutenant général du bailliage, sur la conduite à tenir. Il était parfaitement décidé au mandarinat, mais il répugnait au voyage et demanda aide et protection contre la troupe des mandarins. Le colonel, qui commandait le régiment de Caen, lui envoya une compagnie de grenadiers armés jusqu'aux dents, qui occupèrent militairement sa maison en cas d'alerte ; et le recteur, complètement rassuré, accueillit avec une feinte modestie les félicitations de toute la ville.

Dans la journée, un courrier lui apporta une lettre du roi de France qui se disait informé des

desseins du roi de Siam et défendait à M. de Saint-Martin, sous peine de désobéissance, de sortir du royaume sans sa permission. Le soir venu, l'ambassade siamoise se transporta chez le recteur pour la cérémonie du couronnement. Les grenadiers saluèrent son entrée par des roulements de tambour et des décharges de mousqueterie à faire sauter la maison. La cérémonie commença : on força le pauvre homme à se mettre à genoux, on organisa des rondes fantastiques accompagnées de hurlements épouvantables, puis on le coiffa d'un bonnet louqsorien, sous lequel il se pâmait d'aise. Enfin on lui souffla l'idée d'organiser un banquet, dans lequel les Siamois cassèrent plus de cinq cents bouteilles, mangèrent les viandes sans le secours de la fourchette, et mirent littéralement à sac son hôtel et sa cave.

Ces farces à personnages réels étaient de mode au temps de Molière, et persistèrent jusqu'à la fin du siècle dernier.

Poinsinet, l'auteur du *Cercle*, une des plus jolies comédies du second ordre qui se puissent lire, alla pendant un mois stationner auprès du Pont-Royal, sur les conseils de quelques mauvais plaisants. On l'avait prévenu qu'une carpe lui annonçait, du fond de la Seine, les plus hautes destinées.

Les prédictions de la carpe parlante ne se réalisèrent pas; Poinsinet se noya dans le Guadalquivir — ayant manqué sa vocation qui était de se noyer dans le Manzanarès.

Les scènes les plus réjouissantes du *Bourgeois gentilhomme* sont celles qu'a M. Jourdain avec les professeurs de belles manières.

L'exposition met aux prises, sur le mode héroï-comique, un maître de musique, un maître de danse, un maître d'armes et un maître de philosophie, sans compter un maître tailleur, qui au moins a la modestie de ne point disputer avec les autres de la préséance de son art. On s'étonne aujourd'hui malgré les traits d'éternelle observation dont Molière regorge, que ces gens dissertent avec une conviction si bouffonne sur la supériorité de leurs métiers respectifs.

Et pourtant le grand comique s'est simplement approprié, en les généralisant, les arguments principaux d'une polémique inouïe qui éclata, de son temps, entre les violons et les maîtres à danser. Il n'exagère rien quand il fait dire aux uns : « Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux hommes que la danse » et aux autres : « Sans la musique, un État ne peut subsister. » On soutenait cela très

sérieusement dans les deux camps, et le Roi Soleil récompensait par des privilèges les défenseurs de ces théories excentriques.

Quand les violons et les danseurs eurent obtenu les monopoles qu'ils jugeaient nécessaires à l'exercice de leurs professions, ils plaidèrent et s'accablèrent réciproquement. Cette querelle s'alluma cinq ou six ans avant la composition du *Bourgeois gentilhomme*, qui est de 1670. C'est vers 1662 que les maîtres de danse ayant arraché à la chancellerie des lettres patentes pour l'établissement d'une académie de danse, à l'exemple des académies de peinture et de sculpture, regimbèrent contre la tyrannie des violons qui les menaçaient de bris d'instruments et de prison.

Vous ne vous douteriez jamais des extravagances que débite solennellement un membre de l'académie de danse dans un discours composé pour l'édification de Louis XIV. Il cite à l'appui de sa thèse Epaminondas, grand capitaine athénien « qui pourtant n'était pas trop galant ». Après avoir écrasé les violons par l'effort d'une logique impitoyable, après avoir démontré que le violon est absolument inutile à ceux qui apprennent à danser, il ajoute triomphalement : « On peut dire une vérité, que le violon n'est à la

danse que ce que les tambours et les trompettes sont à la guerre ; le violon ne fait autre chose qu'animer les danseurs.

« Et comme il serait au moins curieux que les tambours et les trompettes se voulussent attribuer quelque supériorité sur les aides de camp et sur les sergents de bataille pour avoir sonné l'attaque et la retraite, il faut avouer qu'il y a quelque chose d'étrange à la pensée que les violons ont eue de s'ériger en Rois de la danse, pour avoir sonné, tandis que par des mouvements étudiés, par des pas concertés, par des figures réglées, et par mille et mille démarches éloquentes, la danse tâchait de faire parler les muets aux yeux des spectateurs, et de représenter des histoires où, sans prologue, sans récit, et sans aucun secours de la voix, elle fait connaître la nature, la condition, l'état de la passion des personnes qu'elle représente ! ! ! » Ce n'est pas tout. Aux raisons de l'esthétique succèdent les arguments directs *ad homines*. « Les danseurs ont tout l'avantage, car ils doivent être bien faits de corps. » Tandis que les joueurs peuvent être boiteux, aveugles, bossus, sans que personne s'en scandalise ; il ne leur faut que l'oreille et les bras pour bien jouer ! Enfin, consécration suprême de la supériorité de la chorégraphie, le roi, qui n'a né-

gligé aucun des connaissances compatibles avec la majesté royale, le roi danse.

Relisez les premières scènes du *Bourgeois gentilhomme*, et dites-moi si Molière, en chargeant ses personnages, n'avait pas présentes à l'esprit les contestations qui venaient d'éclater.

Le régime des privilèges pouvait seul entretenir des ridicules aussi caractéristiques. Il a emporté, dans sa chute. tout ce que la pochette des maîtres à danser recélait de monopoles.

MUSIQUE ET MUSICIENS RUSSES

Airs et concertos. — Vienawski. — Glinka. — Antoine Rubinstein. — A. de Kontski. — Chœurs. — Airs, légendes et danses populaires. — Séroff. — Rimski-Korsakoff. — Dargomijski. — Barcewitz. — Moniusko (1).

I

L'hospitalité donnée par la France à ceux qu'on appelait jadis nos amis les ennemis a été généreuse, cordiale, sans réticences, et telle qu'on la pratique en Russie à l'égard des artistes français. Je ne sache pas qu'aucune des séances de musique étrangère données au Trocadéro ait scellé plus ostensiblement la pacifique alliance de deux peuples.

(1) *Salle des fêtes du Trocadéro.* — Concerts russes sous la direction de Nicolas Rubinstein (septembre 1878).

Notre œil est peu fait aux noms qui figuraient sur les programmes : pourtant ceux de Glinka et de Rubinstein ont depuis longtemps supprimé les frontières. L'éducation de notre oreille est également à faire. Non qu'elle soit froissée par ces dissonances cruelles à la mode en Allemagne! L'école russe ne les recherche pas outre mesure. Mais nous nous sentons un tantinet déroutés par le parti pris du mode mineur, qui fait le fond de la tonalité russe, et par certain accent de tristesse et de désespérance qui s'en dégage avec une intensité souvent importune.

Si vous avez imaginé que la musique russe était chose barbare, offensante aux oreilles policées, détrompez-vous : c'est, au contraire, une grande dame, d'une instruction supérieure, qui a fait le voyage d'Italie; elle a soigneusement écouté ce qu'on y chantait, de Venise à Naples; elle a retenu les molles cantilènes des lagunes et les mélodies ensoleillées du golfe, et elle les murmure dans son traîneau, les mains enfouies dans sa zibeline, en regardant trottiner sur la neige son couple de petits chevaux noirs.

C'est sur Glinka que l'influence italienne a particulièrement rejailli. L'ouverture de son opéra de *Rousslan et Ludmila*, sujet féerique d'après une légende varègue, offre de frappantes réminis-

cences méridionales, et l'air d'Arbonide, tiré du premier acte de *la Vie pour le Czar*, appelle involontairement le souvenir de Léo, de Pergolèse et de Jomelli. Non seulement le plan de la mélodie, mais les portamenti et les ornements du chant, tout y est de tradition italienne. A cette évocation archaïque se mêle je ne sais quelle note champêtre qui en relève étrangement la saveur. Un autre air, celui de la *Vision de Ratmir* dans *Rousslan*, après s'être longtemps cantonné dans la mélopée douloureuse, tourne finalement à la cabalette quasi Verdienne. Ce qu'il y a de curieux dans ces deux airs, notamment dans le second, c'est l'importance de la partie instrumentale liée au chant : la clarinette et le hautbois s'y interposent avec une fréquence qui touche à l'indiscrétion : le morceau y perd en justesse de proportions ce qu'il gagne en pittoresque.

Maudits soient les concertos pour piano avec orchestre.

On se prend de colère contre les quelques belles pièces de ce genre bâtard qui en ont engendré de mauvaises, et celle de M. Joseph Wienawski est de ces dernières. Il se pourrait même que le compositeur eût enlevé des chances de plaire au pianiste, dont le jeu est élégant plutôt que vigoureux, et gracieux plutôt que puissant. M. Wie-

nawski a mal ordonné son concerto : il n'est point convenu d'un plan avec lui-même. Un architecte aurait peut-être tiré parti de ces matériaux qui se courent après sans parvenir à s'agréger : en l'état c'est le chaos.

Pour réhabiliter ce genre dangereux, M. Nicolas Rubinstein a magistralement exécuté le concerto avec orchestre, de M. Tchaïkovski, professeur de classes de composition au Conservatoire de Moscou. La Russie a placé M. Nicolas Rubinstein sur le même rang que son frère Antoine comme pianiste; c'est tout dire. Le *concerto* qu'a choisi Nicolas Rubinstein ne nous a guère permis de contrôler efficacement la flatteuse opinion qu'il a su inspirer à ses compatriotes. Il y a dans ce *concerto* la matière de deux symphonies; l'harmonie en est fine, distinguée, et l'instrumention soignée jusqu'en ses détails les plus menus; mais les coups de force y sont nombreux, et c'est moins un accord qu'une bataille qui s'engage entre l'orchestre et le piano, obligé de lutter constamment avec les déchaînements d'une sonorité tyrannique. Le talent de l'exécutant est à la merci des gros effets. On a mieux apprécié ses qualités dans le motif de la première partie, où il joue sans accompagnement.

Ce qui nous a le plus séduit dans l'ordre purement symphonique, ce sont deux airs de danse orientale de l'opéra d'Antoine Rubinstein, intitulé : le *Démon*, dont le poème est de Lermontoff. Il y y là le cachet d'une personnalité énorme, sauvage si l'on veut, mais puissante au delà de toute expression. L'audition de l'opéra tout entier fatiguerait, je le crains, et émousserait le sens auditif; mais, à l'état de fraction, la richesse des procédés mis en œuvre et la logique invincible de leur enchaînement excitent l'admiration et l'étonnement. Dans le premier motif de ce ballet diabolique, les violons et les violoncelles déroulent des spirales implacables à rendre un paralytique derviche tourneur : c'est une danse lourde, capiteuse, infernale qui asservit tout l'orchestre à sa ligne rigoureuse ; seul, le hautbois élève un instant la voix dans un andante très caractéristique. Le ballet reprend ensuite avec des *mineurs* farouches sur les violons vibrant à pleine corde. Cette seconde partie est traitée avec une vigueur inouïe. Voilà donc une page grandiose et qui me donne envie de connaître le livre !

J'avoue pourtant que je ne suis pas de ces Gaulois décrits par Diodore de Sicile comme irrésistiblement charmés par ce qui vient de loin. M. Apol-

linaire de Kontski a beau venir de Varsovie, où l'ordre règne ; il a beau prendre à bon broit le titre de soliste de Sa Majesté l'empereur de Russie, c'est un nihiliste-musicien contre lequel je réclame un ukase. Il a joué sur le violon une mazurka avec un débordement de mauvais goût et d'enjolivements baroques dont la réunion est rare dans un seul homme. Il affectionne les acrobaties de l'archet, les arpéges à grand compas, le jeu de double corde et, par-dessus tout, les trilles chromatiques sur la chanterelle : il ne lâche pied qu'après avoir servilement imité les glouglous que feraient une légion de bouteilles débouchées et vidées simultanément.

J'admire, et presque sans réserve, la plupart des chœurs chantés au Trocadéro. C'est dans la facture chorale qu'est le fort de l'école russe. Ses maîtres écrivent pour les voix avec une sûreté de main peut-être unique. Ils ont le sentiment du grand. Rien d'étriqué, rien de mesquin dans leur façon de grouper les parties. Ils font éclater le son dans les poitrines, comme les sonneurs font gronder les cloches avec l'airain de leur battant. Cela ne tient pas seulement au métal bien trempé des voix dont ils disposent en Russie : c'est aussi le résultat de leur méthode savante et claire d'as-

socier les timbres. Ils tirent un parti très habile des voix d'enfants, placées comme un trait d'union entre les ténors et les soprani féminins. Les ensembles sont d'une harmonie si homogène et si pénétrante qu'ils font penser à l'orgue.

J'avais été frappé de ce phénomène quand je vis pour la première fois *la Vie pour le Czar*, au théâtre dal Verme de Milan, avec Merly dans le rôle de la basse. Il m'a de nouveau émerveillé dans le concert d'inauguration, où a été chanté le *double chœur* en style fugué de l'opéra populaire de Glinka. Ce chœur est fortement empreint du caractère religieux, comme tous ceux de même provenance.

Le chant religieux de Bortniansky, compositeur mort en 1825, le possède à un degré très élevé : Bortnianski savait son Palestrina sur le bout du doigt. Le chœur nuptial et le toast aux jeunes mariés, extrait de la *Roussalka* ou l'*Ondine* de Dargomijski, ont été enlevés, comme ils ont été composés, avec une verve magnifique.

Je ne saurais trop insister sur les mâles beautés de ces morceaux, et j'invite tous les musiciens à s'aller placer, dans les concerts qui vont suivre, sous ce rayon de lumière qui leur vient aujourd'hui du Nord. Les Russes mangeurs de chandelles

s'en vont et il y a, sur les bords de la Néva, autre chose que des Russes buveurs de champagne.

II

Il nous a paru qu'avec le troisième et dernier concert nous pénétrions plus avant dans l'intimité de l'art russe, et qu'à la veille de nous dire adieu Messieurs de Saint-Pétersbourg et de Moscou avaient eu à cœur de nous en léguer une impression plus tenace. On a suivi la marche du proverbe : on a gratté le Russe dans les deux premiers concerts ; on a trouvé le Cosaque, un Cosaque fort avenant, dans le troisième. Il s'y est révélé quelque chose d'inattendu, qui s'était dissimulé jusqu'ici, et qui n'a point laissé de surprendre, — comme ces armoires pleines d'argenterie qu'on finit par découvrir à la fin des inventaires : « Plus, dans un appentis attenant à..., nous avons trouvé, etc. » Le reste de la rubrique est bien connu des scribes.

Ce qui nous est apparu sous un angle tout nouveau, c'est la mélodie russe aborigène, perçant à travers le ragoût symphonique dont les compositeurs l'ont assaisonnée. Nous avons déjà dit que

l'école russe était encore courbée au joug des traditions italo-françaises. Mais quand elle n'imite pas, quand elle suit sa pente naturelle, elle puise son inspiration dans le génie intime et profond de sa nationalité, qui se traduit par les chants populaires : produits particuliers au sol, fruits des entrailles mêmes de la terre, et qui font corps avec elle comme sa pomone et sa flore. Gustave Bertrand a consacré à cette question des *Nationalités musicales* un livre très remarquable, qui a fait les frais de presque toute l'érudition déployée par la critique française sur l'esthétique russe.

Cette échappée de soudaine lumière ouverte sur la mélodie autochtone de la Russie a fait légèrement cligner les yeux du public. Il s'en est montré offusqué par endroits, à la façon d'un oiseau qui piétine des pattes sur une branche engluée. Je comprends son impatience, mais je ne la partage pas. Il est impossible d'assigner à un chant populaire une signification exacte, si l'on ne consent pas à le replacer par l'imagination dans le milieu où il est né. Il faut faire pour la Russie ce que vous faites pour la Normandie, pour l'Auvergne ou la Bretagne, quand on vous annonce un branle, une bourrée ou un air de bi-

niou : vous vous naturalisez tant bien que mal Breton, Auvergnat ou Normand, vous appelez à votre aide tous les traits de mœurs, toutes les bribes de coutumes et d'usage que vous avez emmagasinés dans votre tête ; mieux encore, vous posez devant vous un décor fictif, auquel vous croyez comme à une réalité, et, alors seulement, vous êtes en état de saisir la ligne, la couleur et la valeur de ce que vous entendez. Je conviens aisément que la Russie est située dans une latitude un peu éloignée pour se prêter à une évocation de cette nature, mais vous n'avez pas le droit d'y renoncer si vous voulez juger et décider en connaissance de cause.

Et précisément les maîtres russes, très fidèles à leur idéal hors du terrain de la musique dramatique, ont pour principe de respecter strictement dans leurs compositions le caractère propre à la race qui les a inspirées, soit qu'ils arrangent, soit qu'ils construisent de toutes pièces. C'est encore une difficulté de plus pour nous autres Français de Paris, qui sommes généralement peu versés dans l'ethnographie des cent peuples qui grouillent là-bas et qui parlent plus de quarante langues. Beaucoup de ces motifs sont demeurés lettres closes pour la plupart des auditeurs, et (pourquoi me vanterais-je d'être grand clerc là où

je ne sais rien ?) ces saveurs de terroir ont souvent passé hors de la portée de mon goût. J'en excepte la ballade varègue de *Rogneda*, tiré de l'opéra d'Alexandre Séroff, ballade célèbre en Russie et tout à fait digne d'être admirée. M[lle] Anna de Belocca l'a dite avec ce sentiment vif et tout personnel qu'elle tire de son origine et de son éducation.

L'air de Ratmir de *Rousslan et Ludmila*, ce chef-d'œuvre de Glinka au dire des rousslanistes, a sur ceux que nous avons entendus du même maître et du même opéra l'avantage d'être correctement coupé. La mélopée ne s'y allonge pas indéfiniment en lignes serpentines : quelque aride qu'elle ait semblé à quelques-uns, elle a un commencement et une fin.

La *Kazatschek*, danse petite russienne de Dargomijsky, m'a singulièrement frappé par son tour heureux et animé. Dargomijsky est, selon le néologisme forgé par M. de Bismarck avec des radicaux attiques, un des *épigones* de Glinka, c'est-à-dire un de ceux qui suivent ses traces. Son petit morceau apporte un argument de poids à l'appui de ma théorie de tout à l'heure. Il est une émanation directe de l'esprit joyeux et tout en dehors de cette Petite Russie, qui est comme la

Touraine de la Grande. Les gens qui dansent à deux temps cette *Kazatschek* habitent une contrée fertile, où la population est exempte des amers soucis de la vie quotidienne qui assombrissent l'humeur des paysans du Nord. Ils sont paisibles, ils sont gais. Cela se sent, cela se voit dans la simple danse qui nous arrive, par-dessus les steppes, comme une bouffée toute fraîche issue de ces clos embaumés où les Cosaques de l'Ukraine bâtissent leurs *hatas* à la chaux blanche. Son rythme est presque latin. Et des savants voudraient que Kiew fût cette Tomes désolée où le poète Ovide geignit ses *Tristes* et ses *Pontiques !* Haro sur ces baudets !

Faut-il rattacher à la famille des compositions populaires la légende de *Sadko*, symphonisée par M. Rimski-Korsakoff, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg ? La donnée en est naïve à coup sûr; mais les procédés mis en œuvre pour l'exploiter l'incorporent dans un genre plus complexe. Elle appartient à cette classe de tableaux dans lesquels la musique est obligée de matérialiser ses effets, d'employer les figures tangibles et les onomatopées rigoureuses pour réaliser l'analogie qu'elle recherche avec les épisodes du scenario. Ces morceaux sont incompréhensi-

bles sans le programme détaillé. Sadko, marchand de Novgorod et cithariste émérite, est monté sur un navire qui vogue en pleine mer. Vous devinez le parti auquel se résout le musicien : il peint le sillage d'un vaisseau dans les flots.

Tout à coup le navire est arrêté par un pouvoir magique : Sadko est désigné comme victime expiatoire, on le jette par-dessus bord ; il est porté à la cour du Génie des eaux, qui célèbre les noces de sa fille. Ces transitions exigent dans l'expression du son de véritables images. Sadko sur l'ordre du souverain des eaux, prend sa cithare et en joue avec furie. « Lors commence la mer s'enfler et tumultuer du bas abyme, comme dit magnifiquement Rabelais », et à ce point que le navire vient à sombrer. Sadko, vengé, brise alors les cordes de sa guzla et rend le calme à l'Océan. Là encore, il faut des couleurs logiquement assorties : c'est de l'harmonie imitative au premier chef. M. Rimski-Korsakoff a réussi à souhait cette marine qui commence comme un Vernet et qui finit comme un Backuysen. L'instrumentation y est traitée de main d'ouvrier initié a tous les secrets du métier.

Je ne froisserai pas le sentiment général en avouant ingénument que la *Sérenade* et la *Valse* pour violon de M. Tchaïkovski m'ont fortement

indisposé contre l'auteur et contre M. Barcewicz, qui les a exécutés. Quoi! c'est là une sérénade! C'est là une valse! Vous voulez dire que ce sont « fanfreluches antidotées. » Toutefois la sérénade s'annonçait poétiquement sur une pédale de cors relevés de pizzicati de contrebasses simulant des battements de cœur dont l'application était opportune et ingénieuse. Mais la Valse avec sa kyrielle de *septièmes* et de *secondes* mises bout à bout, quel valseur la valserait, quel musicien la défendrait? M. Barcewicz s'égare sur la piste de M. de Kontski, de criante mémoire. Est-ce que ce violoniste féroce aurait fait école en Russie?

La *Polonaise* de *la Comtesse*, opéra de Moniuszko, rompt avec toutes les conventions auxquelles cette sorte de danse est ordinairement soumise : elle s'en éloigne par le mouvement, qui n'y est plus mesuré avec cette allégresse du *trois quatre*, familière aux divertissements *alla polacca*, et par l'instrumentation, qui y est réduite aux altos, aux violoncelles et aux contrebasses, au lieu de se pailleter brillamment dans les ritournelles avec les instruments à vent et les timbales. Que nous voilà loin de la polonaise de *Struensée!*

Nous avons eu pour la partie chorale, un chœur religieux de Bortniansky, d'un style très pur, et

le chœur final *Slavsia* de la *Vie pour le Czar*, avec le *Cortège du Couronnement* du czar Michail Fedorowitch, fondateur de la dynastie des Romanoff. Le Sigismond de la *Juive* est couronné avec les mêmes cloches sonnant à toute volée, et non sans tapage. Ce chœur de Glinka est quelque chose de monstrueux et de poli qui fait rêver d'un ours bien léché.

Et maintenant, messieurs de la Russie, vous allez regagner le pays que vous avez quitté pour venir causer musique avec nous. Permettez qu'on vous retienne par la manche avant votre départ. Veuillez considérer l'abîme qui sépare les expéditions armées des incursions artistiques, et combien il vaut mieux être de celles-ci que de celles-là. Dans votre mission de paix, point de soldats roidis par le froid dans les neiges, point de catastrophes sanglantes, pas le moindre pont sur la Bérézina. Vous partez, applaudis, fêtés, choyés, les pieds dans de chaudes couvertures, la tête dans de hauts collets de martre. Rappelez-vous bien que nous sommes plus fiers de 1878 que de 1812, et criez : Vive la France! si le cœur vous en dit, en passant devant les gares allemandes!

LE CAPITAINE FRACASSE

CHEZ LE CAPITAINE ESCUDIER (1)

Parlons d'abord du capitaine Escudier, — oui ! du capitaine Escudier ! — car il faut être quelque peu soudard, avoir le feutre sur l'oreille, la rapière à la hanche et le diable au justaucorps pour se lancer aussi crânement dans les hasards d'une direction comme celle du Théâtre-Lyrique. C'est une entreprise qui tient décidément du roman d'aventures, et il y a plus d'une analogie entre la situation actuelle du capitaine Escudier

(1) Théatre-Lyrique (salle Ventadour). *Le Capitaine Fracasse,* opéra-comique en trois actes et six tableaux, paroles de M. Catulle Mendès, musique de M. Émile Pessard, représenté le 2 juillet 1878.

et celle du pauvre baron de Sigognac, au premier chapitre du *Capitaine Fracasse.*

Le Théâtre-Lyrique est une façon de *Château de la Misère*, et cette gentilhommière n'a pas subi moins d'affronts que le petit castel du fond de la Gascogne, si magistralement décrit par Gautier au début de son merveilleux récit.

Notre imagination n'a pas grand chemin à faire pour nous représenter le capitaine Escudier, tristement assis sous la cheminée de la salle basse, les bottes allongées devant un âtre sans braise, entre son chien Miraut et son chat Béelzébuth, tous trois dans un équipage à fendre l'âme. Ah! les temps sont durs à ce preux! Il a besoin de toute sa tête méridionale pour résister au noir essaim d'appréhensions qui le harcèle. Le fief délabré qu'il a reçu en héritage a été fatal à tant de braves, morts en odeur de syndics! L'ombre plaintive de Vizentini vient lui agacer le tympan par des propos mélancoliques, pendant que le vent de bise fait tourner, sur le plancher disjoint, un tourbillon de papiers dont les pluies d'hiver n'ont pu encore effacer les timbres : traces d'orgie laissées là par une bande d'officiers ministériels et autres gens de basoche, qui naguère infestaient la contrée, et pénétraient dans le châ-

teau, dont ils faisaient baisser le pont-levis avec l'assistance de la police, nonobstant toutes protestations des maîtres du logis.

Et le bon capitaine, songeant à ces choses, disait à part soi : Que le Maulubec trousse ces suppôts de justice, et que le feu Saint-Antoine les arde! Et, suivant dans l'air la fumée grise qui flottait au-dessus de sa soupe au lard, il commentait *in petto* la grande infortune de sa lignée.

Tout à coup on heurte à la porte.

— Qui frappe à cette heure?

— Or ça, or ça, de par le diable! là, ouvrez, ou j'enfonce!

— L'insolent! qui êtes-vous, et que voulez-vous?

— « Qui je suis? j'ai nom Catulle Mendès, ma naissance est connue. Vite un coup de main, capitaine! A deux pas d'ici, mon chariot, le Chariot de Thespis, s'il vous plaît, s'est embourbé dans une ornière. Vous ne voudriez pas qu'il pérît corps et biens, si près de votre seuil hospitalier, d'autant qu'il contient (outre un pâté de venaison, une longe de veau de Rivière, et maints flacons de vin de Cahors), toute une compagnie ayant face humaine, transie de froid, j'en conviens, mais, malgré tout, bruyante, joyeuse et prête à vous servir. C'est une troupe de théâtre

avec ses oripeaux : elle vous donnera la comédie: cela réveillera les trois cigognes endormies sur votre blason.

— Hein?

— Oui certes. Je suis le poète. J'ai, avec moi, un musicien, un batteur de mesure, un certain Pessard, que Dieu garde! Il vous donnera les violons : cela mettra en branle les grillons qui chantent dans les cendres de votre foyer. Eh! justement, voilà les camarades. Venez ça, mes amis; sommes-nous au complet?... Ah! c'est vous, dona Sérafina... sans contusions, j'espère. Ma bonne Léonarde, ma duègne chérie, ne vous sentez-vous point incommodée? Avec un peu de fard on peut défier les ans... mais l'orage! Allons! la cargaison en char et en os est sauve. Voici Léandre, le Scapin, le Pédant, le Tyran, le Tranche-Montagne. Eh! j'oubliais notre plus précieux fardeau, notre Isabelle — une ingénue, capitaine! une ingénue! — devant laquelle nous pourrions nous agenouiller pour prier le soir, comme on s'agenouille devant une sainte, devant une vierge! Et maintenant que les présentations sont faites, permettez que je déballe les victuailles et les boissons, et fiez-vous-en, pour le reste, à notre belle humeur de comédie ambulante. »

Cy finist quant à présent le *Rommant du*

capitaine Escudier, auquel nous souhaitons un dénoûment aussi heureux que celui du *Capitaine Fracasse*.

L'idéal de M. Escudier est d'épouser la plus sauvage et parfois la plus facile de toutes les ingénues : le succès. C'est l'hymen le plus compliqué qui soit au monde : le fiancé est obligé de faire, pendant une centaine de soirées, des sommations respectueuses à une moyenne de deux mille personnes.

M. Catulle Mendès s'est entremis de son mieux pour amadouer le public. C'est un homme subtil, fécond en métamorphoses, et qui sait à l'occasion dépouiller le vieux Parnassien. Il a eu le courage, d'autant plus méritoire qu'il est rare chez les arrangeurs, de n'ajouter presque rien de son propre fonds à la luxuriante épopée de Gautier, où hommes et choses, bêtes et gens, semblent un tableau issu du miraculeux pinceau de Véronèse, et auquel Balthazar Denner aurait accroché ses touches minutieuses. Il a conservé tout ce qu'il a pu de cette prose picturale de Gautier, qui lutte de lumière et de profondeur avec la décoration sur châssis. Il s'est astreint, avec une piété littéraire dont le sentiment l'honore, à un simple travail de marqueterie, où toutes les pièces sont

prises dans le bois de Théophile Gautier, et dont il ne revendique que l'assemblage.

L'espace qui m'est disputé par d'autres matières ne me permet pas d'embrasser dans son ensemble la partition que M. Émile Pessard a écrite sur le canevas du librettiste; à peine y puis-je jeter un coup d'œil à la dérobée.

La muse de M. Pessard n'a point cette majesté sculpturale des muses aux longs cils baissés de la Mythologie : elle a, au contraire, je ne sais quel nez à la Roxelane qui la naturalise française, voire parisienne. Sa caractéristique est l'amabilité. C'est en quoi elle se rattache aux saines traditions de notre musique; sa mélodie a de la courtoisie, son harmonie a de l'élégance.

Notez que ce n'est pas une grande dame. C'est simplement une demoiselle de magasin qui réussit souvent à se donner des airs de marquise, à force de bon goût et de piquants apprêts. Met-elle le pied dans un salon, elle n'y est point trop empruntée, ma foi! Mais traverse-t-elle la rue, elle y triomphe, et retient invinciblement le regard au frétillement de son jupon rouge.

Je doute que M. Pessard stupéfie jamais la critique, et qu'il la déconcerte un jour par de grands coups d'aile où les tempéraments puissants s'em-

portent; mais il ne la laissera pas insensible à l'honnêteté de ses procédés artistiques, à ses scrupules toujours en éveil, au souci qu'il marque pour les tours d'expression ingénieux ou délicats.

Il atteint plus d'une fois son but dans cette chasse aux motifs saillants. Citerai-je, au fil de ma mémoire, quelques morceaux chaudement applaudis? Mais non : vous irez les entendre et remarquerez sûrement le délicieux menuet pour les violons, la chanson à boire, le septuor, le duo bouffe des duellistes, le grand duo d'amour, et mille jolis détails dans la partie concertante et ballante.

C'est Melchissédec qui joue Fracasse, et depuis plus longtemps qu'il ne le croit lui-même. Il l'a toujours joué : le rôle est dans sa nature bouillante, dans sa voix pleine de flamme. Son baryton, d'une sonorité admirable, se fait onctueux et caressant s'il adresse ses notes à Isabelle, fier et tonitruant s'il apostrophe le spadassin Lampourde. Nous dirons ses défauts une autre fois. Taskin sort du Conservatoire avec un aplomb de comédien que les études de cet établissement ne donnent généralement pas. Il se sert malicieusement d'une voix en palissandre, que n'attaquera

jamais le chevrotement. Fromant ténorise encore agréablement.

Mlle Moisset fait l'ingénue : au théâtre, tout n'est que convention. — Mlle Vergin m'a beaucoup plu dans le personnage de la soubrette ; son soprano, légèrement acidulé, pousse en bonne terre musicale. Mlle Luigini rend à souhait le type original de Chiquita, fille de Bohême.

Retenez le nom de M. Luigini, si vous ne le saviez point. Il a mené sans fléchir l'orchestre du Théâtre-Lyrique à l'assaut des retranchements les plus redoutables du rythme et de la mesure.

Il serait bon que M. Escudier expulsât de ses masses chorales les éléments transalpins qui travestissent macaroniquement la prononciation française. Je sais de bons patriotes qui en seront affligés. Ah ! ces choristes, on dirait des séparatistes opérant dans l'arrondissement de Puget-Théniers !

M. GOUNOD ET *POLYEUCTE*[1]

La silhouette de M. Gounod ferait la fortune d'une lanterne magique. Cet homme est le Janus bifrons des temps modernes. Un pèlerin, le bâton en main, s'en va, le long des routes poudreuses, implorer des indulgences à Rome! Quel est ce capuchon confit en contrition? C'est M. Gounod. Un gentleman plaide en séparation de partitions avec une dame Weldon! On s'intrigue, on demande le nom de ce gentleman contentieux: c'est M. Gounod. Sa personnalité est insaisissable et s'est révélée sous tant de faces qu'on ne sait pour laquelle opter. Comme Voisenon et Boufflers, il voulu tâter du petit collet et lustrer dans l'eau

(1) *Polyeucte,* opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Barbier, musique de M. Charles Gounod, représenté à l'Académie nationale de musique le 7 octobre 1878.

bénite le bout de son aile froissée par les griffes de la vie, mais Casanova l'a emporté. Où l'auraient mené ses velléités monastiques? Je ne sais. Sa vocation me paraît superficielle. Il est homme à organiser un cotillon dans un cloître. Je ne le vois pas enfermé à la Trappe. Au moment de prononcer le sacramentel : « Frère, il faut mourir », il s'écrierait : « Sœur, il faut danser ! » et je suis bien honnête pour la sœur.

Jusqu'à présent, la musique a été l'exutoire de ses aspirations à la tonsure. Quand il a noirci maints feuillets de papier réglé sur quelque prône édifiant, sa fantaisie s'est écoulée par ce canal. Il est incapable de passer à la pratique. *Polyeucte* nous a peut-être conservé un laïque. On a dit qu'il s'était senti attiré par les irrésistibles charmes de ce sujet. J'y consens, mais je m'en étonne.

Au début, le succès de la tragédie de Corneille ne fut point décisif. Lu à l'hôtel de Rambouillet, *Polyeucte* fut écouté révérencieusement, mais avec des oreilles prévenues contre le sacré. Le poète l'avait tiré brut et presque sans retouches de la Vie des Saints, de Siméon Metaphraste, recueillie par Surius à la fin du seizième siècle. Voiture ne cacha point que « surtout le christia-

nisme avoit extrêmement déplu », et peu s'en fallut que Corneille découragé ne jetât son manuscrit au feu. Les représentations qui s'en firent à l'hôtel de Bourgogne, et dont la première eut lieu en 1640, le vengèrent des dédains et des scrupules de la galante assemblée des précieux. Toutefois, cette réussite ne saurait être mise à l'actif de l'Evangile. C'est une exception dans les annales dramatiques, et l'histoire sainte, accommodée au théâtre, est restée le plus bel apanage des collèges de jésuites. Sans l'art de Corneille, *Polyeucte* ne serait qu'un *mystère* du moyen âge, bon à être joué sur quelque « eschaffaut » par les confrères de la Passion.

Le personnage est peu intéressant en soi. Il appert des Bollandistes, — j'ai eu la curiosité ou la sottise, comme il vous plaira, de les consulter pour me renseigner sur l'authenticité de saint Polyeucte — que cet illuminé offrit tous les signes extérieurs de la folie. C'est un iconoclaste de la plus dangereuse espèce, et Godeau, évêque de Vence, prélat fort éclairé, ne cessait de protester contre ses extravagances, sur l'autorité de conciles et de synodes blâmant et prohibant les scandales qui avaient déchaîné les persécutions sur les premiers chrétiens. Il n'y a pas d'excuse

à pardonner en Polyeucte ce qu'on condamne en Erostrate. Un individu qui, sous couleur de révélation céleste, se mettrait à casser les bonnes vierges en stuc et à robes bleues étoilées d'or qu'on voit à Saint-Eustache, serait incontinent harponné par les alguazils de la sacristie, crossé de la belle manière et jeté dans un cul de basse-crypte, où il ferait d'amères réflexions sur l'impertinence de son cas. Mais ne soumettons pas le répertoire tragique à la froide analyse de la raison : le fanatisme a ses lois particulières.

Lorsque Corneille disait dans l'épître dédicatoire de sa pièce à la reine Anne d'Autriche que « la dignité de la matière était si haute que l'impuissance de l'artisan ne la pouvait ravaler », il n'avait point prévu qu'on la mettrait en musique. Sans le trouble mental qui empoisonna les dernières années d'un grand artiste, nous n'aurions à cette heure qu'une seule version musicale de *Polyeucte*, celle de M. Gounod. Donizetti a pris les devants. C'était en 1838. Adolphe Nourrit, malade des nerfs, habitait Naples. Tourné dès l'enfance à des idées de piété qu'avivaient alors les inquiétudes de son esprit, il avait jeté les yeux sur le *Polyeucte* de Corneille : il en avait marqué les situations saillantes et les avait adaptées à ses moyens d'acteur et de chanteur. Donizetti, qui

cependant devait mourir pour d'autres dieux que celui de Polyeucte, se laissa entraîner dans la pieuse conspiration du ténor, et il enfanta *Poliuto*.

La censure interdit cet opéra comme subversif de l'ordre social : à ce trait, qui ne reconnaîtrait la censure? Le roi confirma la sentence, mais au moins il eut un mot spirituel : « Polyeucte est un saint, dit-il, laissons les saints dans le calendrier et ne les mettons pas sur le théâtre. » L'année suivante, Donizetti vint à Paris ; il avait fait à la religion la charité de quelques morceaux écrits avec plus de complaisance que d'enthousiasme. Il ne voulut pas perdre le bénéfice de ses avances, et fit recevoir *Poliuto* par l'Opéra, sous le titre de : *les Martyrs*, en collaboration avec Scribe, qui avait remanié le libretto selon les exigences de la scène française. Ces choses se passaient en 1840. La traduction de Scribe n'était pas maladroite : il avait recherché une antithèse entre les deux éléments religieux qu'il mettait en présence, et sans trop s'attarder dans les disputes théologiques entre païens et chrétiens. Malgré Duprez, les *Martyrs* furent immolés par le public, comme ils l'avaient été par les censeurs napolitains, mais avec des procédés moins sommaires.

C'est la version italienne de cette partition, réduite à des proportions plus modestes, que vous

avez entendue à la salle Ventadour. Tamberlick y chanta jadis le rôle de Polyeucte avec un éclat incomparable, et de façon à donner des ecchymoses aux dieux de pierre et de métal qu'il avait mission de détester. Donizetti, en traduisant *Polyeucte* dans le langage musical, l'a profondément marqué du sceau de la poétique italienne. Je n'en dirai pas plus ; son origine détermine son caractère, et la part des qualités et des défauts s'y fait toute seule. On raconte qu'en dépit de l'anachronisme du costume, le héros de Corneille, en feutre à la don César de Bazan, en pourpoint, en haut-de-chausses à crevés, le héros de Corneille, ainsi accoutré, excitait encore l'admiration. Il en est parfois ainsi de celui de Donizetti, malgré le manteau à l'italienne qu'il porte au lieu et à la place de la robe de lin.

Tout parallèle entre le *Poliuto* de Donizetti et le *Polyeucte* de Gounod serait oiseux et naïf, comme toute comparaison entre les deux tempéraments. Au rebours de l'opinion commune, il y aurait plus de profit à examiner par quelles voies MM. Scribe, d'une part, Carré et Barbier, de l'autre, ont tenté de frapper l'imagination du spectateur pour l'intéresser en faveur de Polyeucte. Cette étude nous ramène insensiblement

à la tragédie de Corneille, point de départ unique et prétexte des deux livrets. Je vous disais, il n'y a qu'un instant, que le bon Corneille s'était fourvoyé dans le choix de son sujet. Mais, s'il en emprunte l'ossature, la grosse arète au martyrologe chrétien, il y fait circuler, par la puissance de son génie, un souffle humain et vivant. Il se garde bien de s'embourber dans les spéculations de la psychologie et dans les monologues extatiques : les passions de la terre y élèvent impérieusement la voix, et laissent loin derrière elles les commentaires des scoliastes.

Si Polyeucte et Néarque sont des rêveurs fatalement voués par le plan du dramaturge à des rôles mystiques, l'ambition égoïste de Félix, les hésitations de Pauline, partagées entre les brûlants souvenirs de Sévère et les tyrannies de la fidélité conjugale ; le désintéressement si touchant et si mâle de Sévère lui-même, sont autant de bases de caractères imposants, dont le développement, également réparti durant cinq actes, soutient l'attention et échauffe le cœur. C'est par la marche savante de l'action, par l'admirable conduite de sentiments contraires, et surtout par la noblesse de la langue, que Corneille sauve *Polyeucte* et le défend contre lui-même. Il a avoué plus tard l'ob-

jectif qu'il s'était proposé, et j'y insiste : il visait les dévots et les gens du monde. C'est sur ce principe qu'il s'est réglé. Polyeucte n'absorbe pas l'intérêt; il domine, mais il n'accapare pas.

Le défaut capital du livret de MM. Carré et Barbier est précisément dans l'excès où Corneille a évité de tomber : ce qui se passe dans les coulisses, d'après le vieux tragique, est porté en pleine scène par les arrangeurs modernes, et avec une abondance de détails, un luxe de précautions oratoires qui, concentrant l'intérêt sur le personnage le moins clair de l'intrigue, exagèrent son importance et relèguent les autres dans la pénombre des comparses. C'est à peine si Pauline ose approcher ce Polyeucte sidéral. Il grandit démesurément dans l'ordre surnaturel, et se pose, — comme les quarante siècles contemplateurs de l'armée d'Égypte, — au sommet d'une pyramide métaphysique au bas de laquelle campent les païens de Lilliput.

Ajoutons que, sauf l'entrée triomphale de Sévère, les hors-d'œuvre apportés à la scène par MM. Barbier et Carré concourent tous à l'exagération de l'exaltation religieuse et impriment à leur pièce le cachet indélébile d'une lourde et indigeste monotonie.

Tel est le pénible tableau consacré au baptême de Polyeucte ; le rare est que baptisé à cet âge avancé, le néophyte est déjà schismatique : c'est un anabaptiste. Mais je n'en suis pas à ce point d'orthodoxie que cette hérésie me choque

Il y a une justice à rendre à MM. Carré et Barbier ; tant qu'ils l'ont pu, ils ont imité Corneille ; ils lui ont pris des dialogues entiers, des scènes dans leur intégrité, et quelques vers des célèbres strophes sur l'inconstance des biens d'ici bas, qui ont, vous le savez, l'éclat du verre et sa fragilité.

M. Gounod a la ressource de se consoler avec cette belle maxime, qu'on attribue à Corneille et qui est de Godeau déjà cité, si la mémoire ne me fault. Corneille, vieilli et fatigué, s'y prit à deux fois pour rimer *Agésilas* hélas ! et *Attila* holà ! D'un seul coup, M. Gounod les a écrits tous les deux : son *Polyeucte* est son *Agésilas* et son *Attila*, et ses adversaires pourront pousser les deux exclamations de Boileau avec la sauvagerie de Sioux qui scalpent l'ennemi héréditaire. Je ne connais pas d'effondrement plus complet.

Il se peut que j'émette ici quelque jugement téméraire, et pourtant j'ai comme un pressenti-

ment que je ne m'en repentirai pas. La répétition générale de *Polyeucte* a été faite à huis clos, dans un mystère qui préludait, je le crains, aux solitudes immenses qui menacent les représentations devant le public. Je charge la conscience de M. Halanzier de toutes les erreurs qui risquent de peser sur la mienne : j'ai cherché à la mettre à l'abri des surprises que lui ménageait l'audition mal digérée d'un grand opéra en cinq actes, par une contention d'ouïe d'autant plus méritoire qu'elle était sans agrément ; et je vous livre, sinon une critique longuement définie et mûrie, du moins une impression vivace, sans prévention comme sans rancune.

La scène de l'Opéra n'a jamais été favorable à M. Gounod, dont le talent, fait de nuances mignardes et toujours apprêtées n'a point l'ampleur et la variété de moyens par lesquels on tient le public en haleine pendant près de cinq heures. Je ne nie pas la qualité du talent, je conteste simplement l'envergure. *Faust*, qui est le point le plus lumineux de son œuvre, est, en quelque sorte, un terrain d'alluvion qui, grâce à des couches successives de matières rapportées, a poussé en oasis dans le Sahara de son répertoire. M. Gounod a été tenu quitte de *Sapho* pour dix-neuf représentations, de la *Nonne sanglante* pour onze, et

de la *Reine de Saba* pour une quinzaine, et je considère ces opéras sacrifiés comme infiniment meilleurs que *Polyeucte*. Je fais bon marché de l'arithmétique regardée comme un critérium artistique : le nombre de représentations obtenu par une œuvre lyrique est parfois en raison directe des circonstances, et *Polyeucte* dépasserait la notoriété de la *Reine de Saba*, de la *Nonne sanglante* et de *Sapho*, qu'il ne faudrait pas en tirer d'arguments en faveur de sa supériorité.

L'apparition de *Polyeucte* a été précédée de réclames éhontées qui donnent le droit d'employer des termes rigoureux à l'égard de l'œuvre. Je n'en userai pas. Je blâme l'indiscrétion de ceux qui servent la gloire de M. Gounod en accrochant à sa fenêtre le linge de sa vie privée, et je répugne à l'idée qu'il puisse être le complice de ce déploiement d'enseignes voyantes. Je ne veux voir en lui que l'artiste sur lequel l'infortune spirituelle s'est abattue, et qu'elle vient de décapiter comme un chêne qu'écime un coup de foudre.

Je ne me servirai pas de la table thématique de *Polyeucte*, que j'ai en ce moment sous les yeux. L'examen des morceaux qui la composent, un à un, et pièce par pièce, m'exposerait à des

redites perpétuelles. Ils sont calqués sur le même patron, soumis à la même coupe, et trahissent à chaque pas l'irrémédiable épuisement de la veine. Le passé reste debout, c'est convenu : je ne touche qu'au présent, dans le bourdonnement confus que fait à mes oreilles l'amas de sons qui s'y est engouffré.

M. Gounod est revenu de Londres avec tous les brouillards de la Tamise en auréole autour du front. Sa pensée, qui n'a jamais été bien nette, et qu'on qualifiait à l'aide d'un vocabulaire spécial dans lequel les adjectifs : suave, idéal et vaporeux revenaient fréquemment, s'est altérée dans ce séjour. Il a dit qu'il avait voulu peindre *Polyeucte* avec les couleurs tendres et la ligne pure de la fresque. Quoi ! voilà M. Gounod confrère de Masaccio, de Filippo Lippi et de Fra Angelico! Qui s'en fût douté en regardant cette suite de tableaux larmoyants sur les actes de saint Polyeucte? Cette suite où rien n'est à sa place, où tout titube et vacille, où toutes les teintes sont fausses et décolorées, où tous les personnages successivement, sans distinction de rang, de caste, de race et de caractère, débitent une mélopée interminable où la platitude est prise pour de la limpidité!

Je pensais que M. Gounod avait été attiré vers le genre religieux par les chants rudes et carrés comme des pierres de taille, sortis tout armés du cerveau d'Hændel, et je me flattais de l'espoir qu'il avait retrouvé cette manière large du psaume biblique auquel le maître saxon a prêté tant de grandeur. Le récitatif, qui, dans un sujet pareil, devait s'envoler haut, planer, et tout abriter sous son ombre, est peut-être ce qu'il y a de plus manqué dans l'ouvrage. Il procède, moins l'inspiration, d'une recette bien connue, particulièrement de Gounod : le thème de diction transporté tour à tour et *crescendo* du chant à l'orchestre, avec quelque accord plagal sur la cadence. C'est d'ailleurs un parti pris dans cette partition, où les formules de composition familières à M. Gounod apparaissent dans un déshabillé exempt de tout artifice.

L'orchestration n'en est pas moins nue. Le quatuor est généralement à l'avant-garde : ce sont les cuivres ponctués par les cymbales qui entrent en lice dans les coups de force. Les modulations élégantes qui caractérisaient sa manière en formant des dessous très curieux et très travaillés à sa mélodie, le compositeur les a dédaignées par rage d'ascétisme. Je dois citer pourtant à

l'acte IV, la légende de la nativité de Jésus, dont l'instrumentation est très délicatement ouvrée et s'enlève par une combinaison ingénieuse et pittoresque sur le syllabique dit par Polyeucte. Il y a là une façon de vitrail gothique qui a du charme et de la vérité.

On avait beaucoup vanté le ballet du troisième acte; M. Gounod n'avait qu'à puiser à pleines mains dans l'archéologie musicale, il pouvait évoquer tout un monde disparu : il tenait là, sur un seul point, l'Orient, la Grèce et Rome. C'eût été une résurrection. La riche famille des instruments de métal et de bois s'offrait à lui, en même temps que les instruments de percussion, le psaltérion, la lyre à cordes obliques, les cymbales, la flûte et ses variétés, les trompettes courbes, les rauques litui, les crotales, la cithare, que sais-je encore? Il a négligé l'occasion : il nous a présenté Pan sur l'air du *God save the Queen* (je ne plaisante pas, comparez les deux motifs) ; il n'a pas trouvé d'autres accents pour Bellone, Vénus et Bacchus que des élans de valse et de mazurka.

Ce divertissement, réglé par M. Mérante, a servi à nous faire connaître une danseuse qui, sans avoir beaucoup d'élévation, joint beaucoup de moelleux à une décision rare dans les mouvements. Elle excelle dans les ornements de la

danse, comme les pirouettes, les pointes et le jeté-battu, et file l'entrechat à merveille. Cette virtuose des jambes s'appelle Mlle Mauri.

Je signale au courant de la plume, quelques morceaux d'ensemble ou de chant isolé qui ont frappé, non par la richesse de l'invention, mais par quelques mérites de facture : faculté maîtresse de Gounod. Au premier acte, on a remarqué le duo entre Polyeucte et Sévère, qui est une romance à deux voix, et le quatuor qui succède à l'entrée de Sévère, laquelle est fort médiocrement traitée au point de vue choral. Quant à la phrase principale du quatuor, elle débute bien, se conduit bien et conclut bien. Elle épuisera beaucoup de superlatifs auxquels la réflexion posera des sourdines.

Le second acte s'ouvre par un chœur dans le goût anacréontique derrière la coulisse, à l'instar de celui de *Philémon et Baucis*, auquel il fait penser, encore qu'il ne le vaille pas. On a bissé un duo entre Sévère et Pauline, qui exhale une bouffée sentimentale assez fraîche. La barcarolle de Sextus, bien dite par Bosquin, ne se recommande guère que par son accompagnement persistant de harpo-lyre. La scène du baptême tient le second tableau de cet acte. Elle est impo-

sante par son étendue. Je fais peu de cas de l'*arioso* de Sévère, du duo entre Néarque et Polyeucte, ainsi que de la scène de vandalisme où ils rompent le cou à quelques faux-dieux. Dans ce malheureux opéra, toutes les grandes situations sont manquées.

En dehors de la lecture de l'Evangile que nous avons déjà mentionnée au quatrième acte, je n'ai été remué par rien. Réclame qui voudra pour le trio de la prison, où Sévère et Pauline unissent leurs efforts pour dissuader Polyeucte de ses fatales résolutions, je lui cède à bon compte ma part d'émotion. Le *Credo* que chante Polyeucte avant d'être jeté aux bêtes m'a réconcilié avec celui du pauvre Donizetti, auquel on a, comme dit Saint-Simon, asséné tant de ridicules.

L'interprétation a été courageuse de toutes parts. Mme Krauss s'est montrée grande tragédienne et cantatrice achevée. Lassalle (frappé à l'effigie de Lucius Verus) a magnifiquement tenu le beau rôle de Sévère. Salomon a fait Polyeucte, et comme il faut.

On croyait Polyeucte en paradis, de par son martyre. Mais M. Gounod le retient encore en purgatoire.

LE MARQUIS D'IVRY

ET LES *AMANTS DE VÉRONE* [1]

Je gage, Madame, qu'en vos nuits d'insomnie, avant d'être à Monsieur, vous avez quelquefois rêvé d'un Roméo selon votre cœur. Jeune fille, tapie dans la blanche mousseline de la chambre virginale, la tête dans un rayon de lune, vous avez imaginé, je pense, qu'un jeune homme bâti dans les règles, avec la figure d'Apollon sur les épaules d'Hercule, pénétrait par surprise dans votre logis, et vous vous êtes promis, s'il devenait par trop shakespearien, de donner de la sonnette à votre nourrice ou à votre mère. Ne le niez pas :

(1) Les *Amants de Vérone,* opéra en cinq actes, représenté au théâtre Ventadour, le 12 octobre 1878.

vous n'attendiez pas Roméo sous la forme abrupte d'un mari qui rentre du cercle à trois heures du matin — par le grand escalier, l'impertinent! — et qui vous entretient de l'emprunt ou de la décoration de Honduras jusque sur l'oreiller.

Quant à vous, Monsieur, je parie qu'avant de courir les drôlesses et de faire une fin en épousant Madame — lorsque vous étiez dans toute la ferveur de vos sens — vous avez plus d'une fois escaladé des balcons imaginaires; passé votre bras autour du cou d'une Juliette de keepsake; dénoué sa longue chevelure frissonnante sous la brise nocturne, en défiant les Capulets qui battaient le pavé de la rue, habillés en sergents de ville. Avouez-le donc! Prévoyiez-vous alors que Juliette viendrait plus tard, sous les espèces d'une compagne coquette et dévote qui, après vous avoir assassiné le jour avec les notes de la modiste et de la couturière, vous proposerait le soir de vous mener voir *Polyeucte?*

Ces visions que vous eûtes, Madame et Monsieur, et dans lesquelles vous ne vous êtes pas assigné le plus vilain rôle, il n'est pas de courtaud de boutique, pas de demoiselle de comptoir qui ne les ait eues en même temps que vous, pour d'autres Juliettes et pour d'autres Roméos. De toute

la littérature romantique, *Roméo et Juliette* est le drame qui trotte le plus dans les cervelles.

C'est le privilège du génie d'incarner ses créations en nous-mêmes et de nous prêter la poésie de ses héros. Il prend sur nos personnes une manière d'hypothèque spirituelle indélébile. Au temps de la formation, nous avons lu Gœthe ou Shakespeare à la dérobée et sans les comprendre. Et voilà qu'à vingt ans nous avons deux créanciers, qui réclament de notre esprit les intérêts d'une dette que nous avons contractée sans nous croire astreints plus tard à en rendre compte. La dette étant toute spirituelle, nous faisons fête au créancier lorsqu'il vient toucher ses arrérages; nous l'associons le plus intimement possible à notre vie et nous le faisons asseoir à notre foyer, devant le feu qui flambe joyeusement, au milieu de nos dieux domestiques. Et quand la soixantaine est venue, quand il a neigé sur nos cheveux, nous nous apercevons qu'à force de payer notre tribut, nous ne devons plus rien à Gœthe ni à Shakespeare. Alors nous les rappelons à grands cris, nous les fatiguons de nos prières et nous leur offrons au besoin de l'argent pour qu'ils ne signent pas mainlevée de l'hypothèque dont je parlais tout à l'heure.

Si les ombres de Faust et de Marguerite, de Roméo et Juliette entrent en nous si avant, quelle action n'exercent-elles pas sur les artistes en quête de modèles?

Le drame de Shakespeare surtout, plus vibrant, et plus dégagé de spéculations philosophiques, a marqué son empreinte dans l'art de la musique. Parcourez une de ces nécropoles de la réputation qu'on appelle un dictionnaire, — un de ces livres énormes qui sont la postérité des oubliés, — vous n'y trouverez pas moins d'une douzaine de partitions qui ajoutent au bagage de Shakespeare une queue dont il n'a pas toujours le droit d'être fier. Elles sont de toute provenance : la houblonnière allemande est sur la liste; l'Italie y figure avec Zingarelli, Vaccaj, Bellini, et, plus récemment, avec Marchetti; la France, avec Steibelt, le bon Dalayrac, Berlioz et Gounod. Aucune ne pourrait être citée comme une œuvre complète : celle de Bellini a été représentée chez nous : elle est faible dans les trois premiers actes, et le quatrième est remplacé, à la représentation, par celui de Vaccaj, qui est bien près d'être un chef-d'œuvre. Il y a de jolies pages dans Steibelt, voire dans Dalayrac, des pages superbes dans la symphonie dramatique de Berlioz, des pages d'une grâce infinie dans Gounod.

Un homme s'est rencontré, qui, confiant dans son étoile, a de nouveau porté sa modeste offrande sur l'autel du tragique anglais; c'est M. le marquis d'Ivry, et il y a apparence que le sacrifice à Shakespeare ne finira pas avec lui. Nous en avons pour garant la pénurie grandissante des livrets. Sommes-nous donc condamnés à *Roméo et Juliette* à perpétuité?

Je tiens, avant d'aborder la musique, à vous faire toucher du doigt les points caractéristiques sur lesquels M. le marquis d'Ivry s'est écarté ou rapproché du texte original de Shakespeare pour la confection de son livret, et quelles conséquences a eues sur la partition la marche scénique qu'il s'est proposée.

Roméo et Juliette est, dans l'œuvre de Shakespeare, une pièce de haute saveur littéraire; elle vaut singulièrement par le détail, et tel morceau, détaché de l'ensemble, comme la description du somptueux appareil de la reine Mab et le monologue de frère Laurent sur la propriété des plantes, sont des modèles où l'éclat du style et la poésie des couleurs éclatent comme un prisme au soleil de midi. L'intrigue, qui dans Skakespeare n'est jamais bien ordonnée, se noue et se dénoue péniblement : elle craque sous une charge

de fantaisies extraordinaires et de conceptions bizarres, qui fouettent vivement l'imagination à la lecture, mais qui, transportées au théâtre, feraient grincer les dents aux spectateurs comme un âpre verjus.

Ducis et Frédéric Soulié ont dû abandonner Shakespeare sur le terrain d'équivoques perpétuelles, de coq-à-l'âne éperdument fous, de lazzis gigantesques où lui seul peut tenir à l'aise. Seul, le géant Briarée, avec ses cinquante têtes et ses cent bras, pourrait soulever le pilon où le vieux tragique pétrit sa plaisanterie, devant laquelle recule aujourd'hui la *respectability* anglaise. On glisse à chaque pas dans le calembour et dans le sang. Rien n'est d'un comique plus farouche que les scènes où les valets des maisons ennemies se provoquent en se mordant le pouce; où les femmes du vieux Capulet et du vieux Montaigu retiennent ironiquement ces podagres prêts à se jeter l'un sur l'autre, l'épée haute; où Pierre, autre valet, apostrophe les musiciens venus chez Capulet pour la noce de Pâris.

Notre bon sens, autant que l'épuration du goût dramatique, s'irritent également contre les scènes de carnage qui compliquent le double suicide de Roméo et de Juliette dans le cimetière, et le spectateur français se croit assez gorgé de sang à

partir du troisième acte. Mais Shakespeare est ainsi; quand il voit rouge, il ne sait comment se débarrasser des personnages qui entravent son dénouement; il s'embusque dans les coulisses — comme Charles IX à la fenêtre du Louvre — et giboye aux acteurs, comme le défunt roi aux passants.

Un drame de Shakespeare est une forêt dont les sombres frondaisons tiennent trop de place au théâtre; il faut enlever de l'arbre ce qui le fait ressembler au gibet, et en élaguer les cadavres. Mais ce serait folie de purger à fond un drame de Shakespeare, et M. d'Ivry, tout en le retaillant sur le patron exigé par un livret d'opéra, s'est efforcé de serrer de près l'original anglais et d'en dégager les situations essentielles. C'est un scrupule fort honorable et dont il a été récompensé.

Par malheur, il est advenu que M. le marquis d'Ivry — musicien d'humeur pacifique et peu enclin de nature à renouveler, sous le harnois théâtral, les querelles qui troublèrent jadis la ville de Vérone au temps du prince della Scala — s'est ingéré de supprimer, au premier acte de sa pièce, une scène capitale, qui éclaire d'une lueur shakespearienne toutes les situations qui en découlent : c'est la scène où Capulets et Montaigus

mettent flamberge au vent, en pleine rue, et qui fixe en bloc, avec des tons d'une crudité violente, mais d'une saisissante netteté, l'état psychologique de tous les personnages qui vont être emportés dans le tourbillon de l'action. Shakespeare a écrit deux drames dont les héros sont les victimes de la fatalité : *Hamlet*, chargé, malgré lui, de poursuivre une vengeance pour laquelle son bras et son esprit sont trop faibles ; *Roméo et Juliette*, victimes tous deux des haines invétérées qui séparent leurs familles et font échec à leur bonheur.

Et comment s'y prend-il pour faire peser sur eux le lourd destin qui les voue aux misères humaines? Il projette sur la neige blanche de la terrasse d'Elseneur le spectre du père d'Hamlet, qui révèle le secret de sa mort à son fils. Et voilà celui-ci fatalement marqué pour sa funèbre odyssée ! Il précipite le vieux Capulet sur le vieux Montaigu dans une rixe de valetaille, et, à la rage qui les pousse, on sent que Capulet, tant qu'il vivra, refusera Juliette à Roméo pour la donner à Pâris. Et voilà ces deux enfants envoyés fatalement à la mort! C'est cette scène indispensable que M. d'Ivry a oublié de mettre en tête de son opéra, dont on voit défiler deux actes entiers, sans que les amours de Juliette et de Roméo semblent con-

damnées et comme flétries en leur fleur par le souffle impie des haines de familles. C'est le point de départ du drame, et il est oublié!

L'emportement inhospitalier de Tybalt contre Roméo, qu'il s'étonne de trouver à la fête des Capulets, n'est qu'un éclair de colère vite réprimé par Capulet lui-même, et ne saurait être considéré comme une indication suffisante du sanglant fossé que des guerres séculaires ont creusé entre Juliette et Roméo. M. d'Ivry s'est volontairement privé d'un des effets les plus poignants qui soient au théâtre, en négligeant ce renfort d'émotion qui redouble d'intensité dans la scène du jardin.

Roméo, sans calculer le danger, a sauté pardessus les murs de l'enclos des Capulets. Il a épié les aveux de sa bien-aimée aux étoiles, il s'est suspendu à ses lèvres. Qu'est-ce que ce tableau, si vous ne tremblez pas pour les pauvres enfants? Si vous n'êtes point tenté de crier à Roméo : « Va-t'en! On va te surprendre et te tuer? » Ce n'est rien, rien qu'une idylle de nuit, éclairée par la lune qui a « posé sa pointe d'argent sur les arbres fruitiers », dit Shakespeare. Mais comme la poésie s'en relève, si elle vous fait peur! Qu'ils sont braves de bravoure, et braves d'amour, ces

anges, — dont l'un n'a pas quatorze ans, — qui n'ont de honte que pour la fange où piétinent Montaigus et Capulets, et qui planent au-dessus d'eux, presque dans l'azur de l'air, comme si, nouveaux Titans — Titans de l'amour — ils voulaient escalader les cieux !

A tout prendre, et ses imperfections bien comptées, le poème de M. d'Ivry est mieux divisé, mieux coupé et d'aspect plus varié que celui de MM. Barbier et Carré pour M. Gounod, qui catéchiserait le diable et convertirait l'Antechrist, s'il en était besoin.

Comme compositeur, M. le marquis d'Ivry a su éviter d'être comparé au prince Poniatowski, lequel faisait de la musique de prince, et au comte Gabrielli, dont le talent sentait la table d'hôte.

Sa partition n'est point d'un grand maître, à coup sûr, mais elle est d'un bon musicien. M. d'Ivry l'a écrite avant que celle de M. Gounod ait paru : il n'a d'ailleurs à se disculper d'aucun souvenir. Il n'y a dans son opéra ni réminiscences, ni emprunts déguisés, ni plagiats : il n'y a pas non plus de personnalité. C'est un ouvrage qui plaira par son honnêteté : sa mélodie est polie, son harmonie est prévenante. On y sent l'homme de bonne compagnie qui, racontant dans un

salon l'histoire de Juliette et de Roméo, s'interdirait les éclats de voix et les gestes outrecuidants. Le marquis de la Sablière se conduirait avec cette décence exacte et de bon goût. Mais si sa muse ne porte pas loin, elle ne sonne pas creux, et, si petit que soit son verre, M. d'Ivry peut y boire, en disant : c'est le mien !

Son orchestration est claire et d'une facture bien égale. Les instruments y sont de galants causeurs, très au fait des reparties qu'exige une conversation, où il ne faut pas laisser languir son partenaire. Il est rare qu'ils soient éloquents : les grands élans de passion, les heureux hasards de l'improvisation, les boutades de la contrariété mal supportée ne vont guère à l'auteur, et il ne s'y lance pas. Passez tout cela au crible : les paillettes passeront, mais il ne restera pas un lingot d'or qui attire l'attention d'un curieux de l'instrumentation et qui lui fasse dire : « Voilà une trouvaille, un dessin neuf, une association de timbre inusitée, une modulation d'un emploi audacieux, que je vais noter sur mon carnet. »

Toutefois, M. d'Ivry a le sens de l'accompagnement à un degré très remarquable : il n'engage jamais de lutte disproportionnée avec les forces de la voix. De ce côté, il n'a pas commis une maladresse. Il hésite à se jeter dans les hors-

d'œuvre symphoniques à découvert, soit qu'il ne veuille pas étaler ses formules, soit qu'il redoute qu'elles le trahissent : il ne s'est guère départi de cette prudence dans son ouverture et dans ses entr'actes, modérément développés. Il n'a pas voulu non plus que le divertissement du premier acte fût autre chose qu'un prétexte pour présenter Juliette à Roméo.

J'ai déjà fait pressentir qu'il avait éliminé de son opéra toutes les situations qui commandent un déploiement d'expressions dramatiques, comme le comportent les chocs dissonnants des guerres civiles. Il a rejeté loin de lui ce qui reviendrait de droit à la poétique casquée et cuirassée de Lucain dans la *Pharsale*, pour donner carrière à une sentimentalité élégiaque relevant plutôt de Catulle : sélection manifestement contraire au plan de Shakespeare.

Il a tenu les Montaigus à distance des colères terribles de Tybalt jusqu'au troisième acte, où il les a poussés en pleine scène, un peu étonnés de se rencontrer aussi tard. La partie, bassement mais fiévreusement martiale du drame ; l'épisode des duels admirablement réglé, et joué par Capoul avec des yeux d'acier ; les provocations des Capulets, la mort de Mercutio et celle de Tybalt,

« ce drôle qui se bat avec la précision de l'arithmétique », sont d'un éclat superficiel, et ont dû le meilleur de leur succès au jeu furieux et d'un réalisme effrayant des combattants.

C'est dans le récitatif, dans la mélodie pure et dans les rôles de demi-caractère que M. d'Ivry s'est révélé le plus avantageusement, et le mérite n'est pas mince par le temps qui court, où les compositeurs cherchent midi à quatorze heures et le trouvent. M. d'Ivry a réussi deux rôles, épisodiques si on les compare à ceux de ses héros, et de premier plan, si on les juge à leur valeur intrinsèque : la nourrice et le frère Laurent.

Ah! cette nourrice! c'est un type de Rabelais égaré dans Shakespeare, moitié matrone, moitié poissarde, un tantinet ruffiane, aimant à rire et à parler salé, à l'instar des commères encore vertes. Et magnifiquement attifée, s'il vous plaît! la robe en cible, faisant la roue derrière son éventail, parodiant les belles manières, et l'œil constamment sur le qui-vive. « Ah! mais voilà un bel équipement! » dit Roméo, quand elle vient à lui pour arrêter un rendez-vous. « Une voile! une voile!! une voile!!! » s'écrie ce mauvais plaisant de Mercutio. C'est Mlle Lhéritier qui fait cette nourrice mirifique et bedonnante : hélas! elle s'est ensachée dans une jupe haute, grise et

roide, et s'avance appuyée sur un bâton comme une petite vieille de féerie. Le diable emporte le costumier qui a eu cette invention! Cela fait mal à voir, surtout quand Mlle Lhéritier chante, et très gaiement, ma foi! sa partie dans la jolie scène de la messagère d'amour, au troisième acte, ou ses couplets bien troussés et bien enchâssés dans leur ritournelle, ce qui est le triomphe du couplet.

Il y a dans le rôle du moine Lorenzo, confié à la belle voix de basse de M. Taskin, un morceau qui serait le meilleur de la partition, n'était le duo dont je vais parler tout à l'heure; c'est le rondeau qu'il chante à son entrée dans la cellule: « *A l'ombre aux yeux gris quand l'ombre a fait place.* » Il est plein d'onction monastique et de fraîcheur champêtre. L'harmonie en est traitée dans le style descriptif, et le plus purement du monde. Le trio de la bénédiction nuptiale de Juliette et Roméo est de la même veine.

J'ai été très satisfait de M. Dufriche, dont l'organe, jadis cotonneux, se courbe au joug d'une bonne méthode d'émission. Il a bien dit le madrigal du premier acte: *Salut à vous*, et le trio qui suit, écrit dans le passage de la voix — comme la majeure partie de son rôle d'ailleurs. Mais, comme père, il ne paraît pas très au courant de l'é-

tat civil de sa fille, qui n'a point seize ans, comme il le dit avec emphase, mais seulement quatorze ans « moins quinze jours à la Saint-Pierre-aux-Liens. »

M. Capoul était né pour jouer Roméo. Son rôle, qui a l'air d'avoir été composé sur le violon, tant la ligne mélodique s'y accuse, est un long défilé de cantilènes et de cavatines, dans lequel il en est de jolies. Joli est d'ailleurs l'épithète qu'il convient d'accoler à l'ensemble des *Amants de Vérone.* Aller au delà serait de l'hyperbole ; mais rester en deçà serait de l'injustice. Il est permis néanmoins d'employer le superlatif pour le duo du jardin, qui est délicieux, non seulement dans le dialogue, mais aussi et surtout dans la reprise à voix mariées.

Cette reprise est spirituellement fixée sur les notes piquées de la flûte : ces simples traits de l'instrument en disent long à l'âme du poète, qui y pourra voir des palpitations d'ailes sur un nid de colombes, si bon lui semble. Le sentiment, le feu, la grâce avec lesquels Capoul a chanté ses strophes du troisième acte : « Qu'elle est lente à venir, » ont arraché un *bis* unanime à la salle ; l'art du chanteur est pour beaucoup dans le délire d'admiration qu'a provoqué ce morceau. Il s'est maintenu à la même hauteur dans les scènes pas-

sionnées du quatrième acte, où le duo de l'alouette a été longuement applaudi, et dans la scène du tombeau qui, jusqu'à la consommation des siècles, soulèvera les bravos, tant que Roméo sera beau et bien fait, tant que sa Juliette sera belle et touchante.

Le public n'a cessé d'associer Mlle Heilbron au bruyant succès qu'il a fait à M. Capoul. Elle était dès longtemps préparée à son agonie du cinquième acte par l'interprétation de la célèbre *scène du tombeau* de Vaccaj, que je lui entendis chanter, il y a quelque dix ans à l'Opéra-Comique, en compagnie de Mlle Wertheimber.

La cause de M. d'Ivry a été chaudement défendue, et définitivement gagnée. Si son blason a besoin d'être redoré, les recettes de la salle Ventadour feront ce miracle.

M. JONCIÈRES

ET LA *REINE BERTHE* (1)

Il se présente des cas où le critique, si grande que soit sa bonne foi, n'est point à couvert des insinuations malicieuses. Quand le musicien qu'il vise tient en même temps la plume de l'écrivain et que c'est un confrère de par son feuilleton, les lecteurs, en face d'un jugement acerbe ou melliflu, se demandent s'ils ne sont pas dupes de quelque rancune ou de quelque complaisance. Je suis, en ce qui concerne l'auteur de la *Reine Berthe*, dans des conditions d'impartialité que j'apprécie fort en ce moment. Et, poussant le scrupule aux

(1) La *Reine Berthe*, opéra en deux actes, de M. Victorin Joncières, représenté à l'Académie nationale de musique, le 27 décembre 1878.

dernières limites, j'abandonne aujourd'hui la personnalité musicale de M. Joncières sur la première marche de l'escalier de l'Opéra — tout en déclarant d'ailleurs que j'eusse préféré qu'il y restât.

M. Joncières se sert-il de son feuilleton comme d'une catapulte avec laquelle il enfonce les portes des théâtres lyriques? S'impose-t-il aux directeurs par l'éclat des succès antérieurs? Les éblouit-il par les éclairs fulgurants de son génie ou par les grâces ineffables de son caractère? La musique, en arrachant M. Joncières à l'atelier de Picot, nous a-t-elle privés d'un grand peintre? Faut-il regretter sa première vocation? Faut-il nous féliciter de la seconde? Ces questions, je ne les pose que pour éviter d'y répondre.

L'affiche dit qu'il est l'auteur de la *Reine Berthe*, opéra en deux actes, paroles de M. Jules Barbier; c'est tout ce que j'en sais, et je me propose d'en raisonner comme si je ne l'avais appris qu'après coup.

Le librettiste s'est manifestement inspiré de la vieille légende de la *Royne Berthe au grand pied*, popularisée par tous les jongleurs du moyen âge et célébrée en trois mille cinq cents vers par le ménestrel Adenès au XIIIe siècle. Cette légende

ne s'appuie sur aucun fondement historique ; elle est d'imagination pure, et tout au plus pourrait-on lui trouver un air de ressemblance lointaine avec Geneviève de Brabant. Ses versions anciennes ne diffèrent que sur des points de détail insignifiants. Toutes veulent que Berthe, en réalité fille de Charibert, comte de Laon, femme de Pépin le Bref et mère de Charlemagne — en poésie fille de Flore, roi de Hongrie, et de la reine Blanchefleur — ait été recherchée par Pépin pour ses vertus et son clair visage, et qu'elle soit venue en France, sur l'invitation du roi, accompagnée du traître Tybers et de deux suivantes, Margiste et Aliste. Margiste, l'*orde vieille,* réussit à glisser sa fille Aliste dans le lit de Pépin, à chasser Berthe du palais et à la faire conduire dans une forêt du Maine pour la tuer. Berthe échappe aux assassins et est recueillie par Simon, le garde-chasse, chez qui elle file la quenouille en qualité de chambrière.

Dans l'intervalle, la reine Blanchefleur, étant venue à Paris, dénonce la criminelle supercherie de Margiste et d'Aliste, dont l'une est internée au couvent et l'autre brûlée vive. Pépin se lance dans la forêt du Mans, en quête de la pauvre Berthe. Un jour, il est frappé par les traits d'une jeune femme, agenouillée au pied d'une croix, et la

presse de galanteries trop carlovingiennes, quand elle s'écrie : « Arrêtez ! je suis Berthe au grand pied. » On voit que la donnée des légendaires est naïve, touchante et claire à la fois. Cela ne pouvait durer plus longtemps : M. Jules Barbier, en la dénaturant, l'a rendue prétentieuse, froide et incompréhensible en même temps. Mieux eût valu suivre pas à pas le bon Agenès.

L'action s'ouvre au moment où les paysans du Maine, à bout de patience, se préparent à incendier la forêt pour venger la mort d'Étienne le braconnier, pendu sous les yeux de la fausse reine Berthe, par ordre d'Enguerrand, seigneur de Laval. La vraie Berthe sort de la cabane de Simon, parvient à les calmer en leur donnant une bannière brodée pour la *bière* du malheureux Étienne, et se met bravement à filer en attendant son fiancé, le chevalier Gérald, qui arrive en effet, et dont elle a quelque peine à régler les transports. Gérald n'est autre que Pépin, qui l'aime sous ce pseudonyme. Berthe l'apprend de la bouche du page, qui annonce au roi l'arrivée de la reine et de toute la chasse. Elle s'enfuit. Mais la reine a remarqué que son mari s'égarait trop souvent dans les fourrés, et jalouse de la fée à l'aiguille merveilleuse, qu'elle soupçonne de détournement

de majeur, elle demande à la voir. Hélas! répond Simon, la fée n'est point ma fille, comme on le croit autour de moi; elle a fui pour toujours. Mais puisque vous tenez tant à admirer son ouvrage, regardez! Et il montre, au fond de la scène, flottant au-dessus du cercueil du braconnier qu'on enterre, la bannière brodée par Berthe et représentant saint Michel terrassant le démon : allusion saisissante qui glace d'effroi la fausse reine. Pour comble, voici le feu qui envahit la forêt. Les paysans brûlent le domaine royal.

Le second acte se passe à la cour. Dès le début, on comprend qu'il existe un *cadavre* entre Enguerrand et la reine, sa propre fille. Enguerrand aposte vingt malandrins pour donner du couteau à un page envoyé de Hongrie, par Blanchefleur, à Berthe; mais Pépin les disperse et sauve le messager. Et quel est ce messager? C'est Berthe elle-même, précédant au château le bûcheron Simon, qui, pour prix de sa liberté, apporte à la reine trois tapisseries brodées d'or et de soie. Pépin croit reconnaître dans le page la paysanne qu'il aimait jadis; il le confronte avec Simon, lequel a reçu consigne de Berthe et se garde de la trahir. Simon déroule alors devant toute la cour, — dont la moitié est derrière, — les trois tapisseries qui dénouent l'intrigue. La première figure



Berthe partant en litière pour la France; la seconde, Enguerrand substituant sa fille Aliste à la fille de Blanchefleur; la troisième, le même Enguerrand entraînant sa victime et l'étendant à ses pieds d'un coup de masse d'armes. C'en est fait : l'artifice est dévoilé, la reine pâlit, Enguerrand se trouble, et, pour achever leur confusion, Berthe apparaît à toute la cour en costume royal. A l'application des peines près, vous avez deviné la fin.

Je vous fais grâce de tous les obstacles matériels qui s'opposent à la réalisation de ce programme dans l'optique du théâtre, des anachronismes de faits et d'expressions, des luxations de l'histoire et de la langue, des applications maladroites de *Macbeth* et d'*Hamlet*, des contradictions incessantes que M. Jules Barbier a condensés comme à plaisir dans ce livret de la *Reine Berthe*, le plus faiblement rimé, le plus mal construit qui soit sorti de sa cervelle. Que, par caprice d'imagination, il ait travesti le conte antique à sa guise, je le comprends, tout en le désapprouvant ; mais, dans toutes les affabulations possibles, il y a une certaine dose de vraisemblance à administrer aux personnages. On a beaucoup raillé Ponson du Terrail pour avoir fait dire à ses gens : Nous

autres, *hommes du moyen âge!* Que penser de M. Jules Barbier attribuant à la reine Berthe elle-même l'invention du fameux proverbe : *Du temps que la reine Berthe filait?*

Le livret de M. Barbier, comme on l'a pu voir, évoque les temps reculés où la Gaule, « pays humide et paludéen, était plus propre aux ébats des canards sauvages qu'au jeu régulier de nos institutions ». Fidèle au plan conçu par le librettiste, la musique de M. Joncières rappelle les plus mauvais jours de notre histoire. Et, bien que l'époque qu'elle est censée raconter par les sons autorise toutes les barbaries et justifie tous les moyens, elle dépasse tout ce qu'on pouvait attendre de cette tolérance.

Cette musique extraordinaire — insolente à force de banalité, ironique à force de vulgarité, internationale par ses emprunts à tous les styles et à toutes les écoles, tantôt enflée comme une outre vide, tantôt plate et molle comme un linge mouillé, tantôt désert, tantôt chaos — comment la définir, comment l'analyser? Et d'abord est-elle de M. Joncières? Pour dire qu'une musique est de quelqu'un, il faut que quelqu'un soit là. Où est la personnalité humaine, où est le *moi* dans ce que nous avons entendu? Où est la

marque de fabrique, où est le cachet auquel on reconnaît les produits de la maison?

Mais si cette musique n'appartient point à M. Joncières, à qui donc est-elle? A personne. Chien sans collier et sans propriétaire, elle essaye parfois d'être à Wagner; mais, au moment où elle va se décider, elle se tourne brusquement du côté de Verdi, puis se replie jusqu'à Gounod, puis met le cap sur Berlioz, vire de bord pour aller à Meyerbeer, donne un coup d'aile à Raff et revient enfin, par des méandres capricieux, à M. Joncières lui-même, qui brandit le tomahawk en criant victoire... et recommence. Cette olla podrida mal faite, avec des procédés grossiers, sans nul déguisement ni fard, est tout ce que l'on peut imaginer de plus affadissant pour l'oreille. On ne se révolte pas, on s'avoue vaincu, on se livre pieds et poings liés. On sort de là comme un homme sur lequel on aurait expérimenté la machine pneumatique, et M. Joncières s'entend mieux qu'elle à raréfier l'air. On a des envies d'élever une statue à Frédéric Bérat et de dresser des autels à Paul Henrion; on regrette d'avoir été dur pour François Bazin et vif pour Clapisson. C'est mieux que la théorie du mauvais : c'est la réhabilitation du médiocre.

Aucun système musical ne saurait être atteint par la chute de la *Reine Berthe*, ni ce qu'on appelle l'ancienne école, ni celle qu'on est convenu d'appeler la nouvelle. Cette rapsodie n'est ni de l'une ni de l'autre; *sunt verba et voces, prætereaque nihil*, des sons, des mots, au delà rien.

M. Joncières écrit mal pour les voix : au rebours des maîtres qui allongent les phrases au delà des limites de la respiration normale, il les hache menu avec brutalité et arrête court le souffle du chanteur par un accompagnement *al cembalo*. C'est la formule qui domine dans ses récits; sous ce rapport, il en est resté au point où était l'opéra-buffa napolitain il y a cent ans, avec cette différence que les maîtres de Naples placent après le vers le rappel de la tonalité, tandis que M. Joncières le porte d'hémistiche en hémistiche : répétition inutile et fatigante. S'il juge à propos de modifier son accompagnement-type, c'est pour y substituer une manière d'harmonie grouillante qui se traîne lourdement sous ses mélopées et souligne chaque mot par des timbres correspondant à son sens.

Ce souci, qui s'explique lorsqu'il s'agit d'airs à épisodes, le précipite dans l'abus des instruments descriptifs, qu'il applique généralement à faux,

et dont les sonorités incongrues éveillent perpétuellement des idées comiques. Or, il est indispensable que l'auditeur d'une œuvre réputée sérieuse soit tenu lui-même sous une impression de sérieux qu'il dépend au compositeur de lui imposer. Telle sonnerie de harpe, vingt fois répétée, tel râle de basson, tel trait de flûte employés hors du sens général d'un morceau suffisent pour exciter et saler l'humeur de la salle. Ces fautes de goût pullulent dans la *Reine Berthe;* elles ont compromis l'effet de quelques cantilènes et couplets archaïques chantés par elle, et qui ont failli trouver grâce devant le public, par l'excellente exécution de M[lle] Daram.

Quant à la partie chorale, il est sensible que M. Joncières a la plus grande vénération pour les unissons, qui sont le témoignage d'une belle organisation mélodique, lorsque la ligne en est bien dessinée et le rythme très carré. Ses chœurs n'ont malheureusement aucun de ces mérites, sans lesquels l'emploi de l'unisson ne sert qu'à la constatation de l'impuissance. Celui qui succède au prélude du premier acte : *Vengeons-nous! vengeons-nous!* sans être bâti sur ce patron, a quelque mouvement dramatique, mais le chœur cynégétique ne rendrait même pas à souhait une chasse au lapin de choux dans le square Vinti-

mille par la légion des gardiens de passage.

Il ne me resterait guère, après ce que j'ai dit des procédés d'orchestration auxquels sacrifie M. Joncières, qu'à énumérer les divers morceaux de sa partition, dans l'ordre où la table thématique me les apporte. Mais j'avoue qu'après les avoir tous entendus, j'ai perdu la force qu'il me faudrait pour reconstituer de nouveau ce fastidieux défilé. J'ai parlé incidemment des cantilènes de la *Reine Berthe*, où l'auteur a taquiné l'archaïsme. C'est peut-être ce qu'il aurait réussi, sans le parti pris qu'il affiche de ne rien développer en forme de *cantabile*.

Quand il rencontre un motif dépassant huit mesures, et bon pour une romance, il en étaye un finale. C'est l'usage qu'il a fait de la phrase de Simon : « *Comme un oiseau de Dieu.* » Le premier acte se termine par une symphonie du genre fantastique qui peint l'incendie de la forêt. La situation eût été belle pour un musicien de haut vol.

La liquidation du second acte a été tourmentée. Des dialogues interminables entre le fâcheux Enguerrand et sa fille, un air de triomphe de Pépin le Bref, qui ne s'y est pas montré le sire concis de Mürger, les couplets du message,

des récits pleins d'amertume ont successivement occupé ou plutôt distrait l'assemblée. La scène des tapisseries a gaiement impressionné l'auditoire, qui s'était assez ennuyé jusque-là pour rire un brin, et le régisseur a décliné les noms et qualités de M. Joncières au milieu des quolibets, des sifflets et même des applaudissements.

La *Reine Berthe* marque une date précieuse pour les archéologues futurs : c'est l'inauguration de la salle de l'Opéra, au point de vue des sifflets. Le public a sifflé avec retenue ; il a renoncé aux cris d'animaux auxquels il avait droit dans cette solennité. Il a séparé la part des interprètes de celle du compositeur, et a rendu justice aux artistes qui l'ont si vaillamment défendu, à Mlle Daram, à Gailhard, et même à Vergnet, malgré ses défaillances. Cependant, le costumier m'a paru devancer les âges en donnant des fleurs de lis à Pépin !

Je ne sais si M. Joncières a des ennemis : c'est l'apanage des grands talents. S'il en a, il les désespère en leur ôtant jusqu'à la consolation d'aider à la chute de ses opéras. Il les contraint à rester l'arme au bras : ses pièces tombent toutes seules.

MEYERBEER

ET LE *PARDON DE PLOERMEL*

Le *Pardon de Ploërmel* est une délicieuse peinture de la Bretagne faite par un juif allemand, venu tout exprès de Berlin, pour lever, à sa façon, le plan en relief de cette province. C'est le privilège du génie de supprimer ainsi, par sa seule force de projection, tous les obstacles de nationalité qui semblent s'opposer à ses pacifiques conquêtes. Et qui, plus que Meyerbeer, a jamais joui de cette souveraine faculté de l'assimilation?

Grâce à Meyerbeer, la Bretagne n'attendit pas longtemps son musicien. Le *Pardon de Ploërmel* est du 4 avril 1859, et la découverte de la Bretagne ne date guère que de 1830. Elle fit irruption dans les arts avec le romantisme.

Auparavant, je ne sais quelle fée maligne avait élevé entre elle et le reste de la France une sorte de muraille de la Chine infranchissable. (Et laissez-moi vous dire, à propos de cette dernière muraille, qu'elle n'est point en porcelaine, comme M. Jouvin l'a prétendu.) Mme de Sévigné, qui se piquait d'aimer la nature, s'intéressait aux choses de la Bretagne; mais la génération pour laquelle elle écrivait ne comprit pas ce goût, qui parut entaché de bizarrerie. Se figure-t-on Versailles échouant au milieu du pays de Cornouailles, avec son bagage mythologique? Non, cela eût manqué de gazons découpés, d'ifs taillés en brosse, de cascades écumant artificiellement sous les Tritons et les Neptunes barbus. On eût envoyé Le Nôtre en avant pour civiliser le terrain.

Au commencement de ce siècle, la pompeuse personnalité de Chateaubriand pénétra dans les sphères officielles, comme un reflet des fidélités bretonnes. Le passé que défendait Chateaubriand avait pourtant coûté cher au coin de terre où il était né! Jusqu'ici, la Bretagne ne se dessine point comme un élément du beau. Cendrillon se tient coite près de l'âtre, en tête à tête avec le grillon domestique, triste, douce, résignée, jusqu'au jour où la fantaisie des artistes et des poètes la chaussera de la pantoufle de verre.

C'est vers 1830, pour se continuer jusqu'à nos jours, que la circulation intellectuelle s'ouvrit entre la Bretagne et le tronc gaulois, avec lequel elle semblait jouer à la branche morte. A travers les âcres et lourds parfums du XIXe siècle, une fraîche odeur de genêt bénit se fraya passage, précédant la marche d'une poétique nouvelle, d'un caractère intime et pénétrant. Comme on voit ces îles flottantes qui descendent, toutes fleuries, au fil de l'eau des Amazones, on vit la vieille Armorique rompre avec ses assises de granit et entreprendre son tour de France.

Pensive, elle vint s'asseoir au chevet du poète et du romancier, elle vint s'accouder au chevalet du peintre.

Son ombre se projette sur la philosophie. Lamennais, son enfant, s'échappe des fourrés du mysticisme catholique et gagne les clairières de la libre pensée. Moins hardi que lui, Maurice de Guérin n'emporte de son séjour à la Chesnaye que des croyances confuses, partagées par sa sœur Eugénie.

Brizeux, le doux poète, chante, dans ses vers tout embaumés des senteurs de la lande, le bon curé d'Arzanno, le bois de Ker-Malô, le moulin du Teir, le limpide courant du Scorff: puis le voici qui conte ses printanières amours dans son tendre

poème de *Marie*, plein d'ébats dans les bruyères et de rendez-vous où l'on ne se dit rien, près des ponts, sous les bouleaux, derrière les pierres, partout. Dans sa rustique épopée des *Bretons*, il rimera les émotions de la veillée, les hasards de la récolte, les travaux d'automne, les fileries des fileuses et les jeux des lutteurs. Le souvenir de son pays le poursuit, énergique et vivace, à travers les bruits du grand Paris; il se mêle impérieusement aux impressions de son voyage d'Italie. Un autre Breton, La Morvonnais, trouvera, lui aussi, des accents émus à la suite de Brizeux.

Ceux-ci, comme Jules Janin et Pitre-Chevalier, écriront l'histoire pittoresque de la Bretagne; ceux-là, comme Émile Souvestre et La Villemarqué, étudieront ses coutumes curieuses et réuniront ses chants populaires. Un inconnu d'alors, Corentin Féval, qui deviendra Paul Féval, commencera sa réputation de conteur par des scènes de la vie bretonne que ses longs romans de cape et d'épée n'ont pas fait oublier.

Du livre, la Bretagne saute à pieds joints sur la toile. Une petite pièce de Brizeux, le *Paysagiste*, marque bien l'étonnement que causèrent, parmi les gars de sa commune, les premiers rapins qui violèrent l'entrée du paysage breton.

D'étranges bruits couraient dans toute la commune,
Voici : Depuis deux jours un homme en veste brune,
Un monsieur inconnu, un cahier à la main,
S'en allait griffonnant de chemin en chemin.
Au bourg on l'avait vu, d'un coin du cimetière
Dessiner le clocher et les deux croix de pierre,
Si bien que le clocher, quoique rapetissé,
Sur son papier maudit semblait avoir passé.
Aussi, garçon prudent, Melen, à son approche
Se cacha tout entier sous une grande roche,
Puis, comme un écureuil, sautillant dans les bois,
Il monta sur un chêne en criant : « Je vous vois ! »

Ce peintre était Eugène Guieysse. Au fond, il s'appelait Légion. Il précédait Adolphe Leleux, qui engendra Luminais, qui engendra Fortin, qui engendra Penguilly l'Haridon, qui engendra Guérard, Fischer, Gustave Brion, Yan d'Argent, Jules Noël... la légion des Bretons bretonnants enfin ! Ce fut alors une enrégimentation de moissonneurs et de faucheurs, de sonneurs de cornemuse et de bombarde, de lutteurs et de joueurs de boules ; un interminable défilé de foires tumultueuses, de cabarets enfumés, de noces arrosées de genièvre et de cidre, tout cela croisé par des fêtes paroissiales, des enterrements de jeunes filles, des pèlerinages aux bonnes Vierges, des haltes à la porte des églises, des communions en masse et des ports de viatique.

Pendant un bon tiers de ce siècle, le Finistère

et le Morbihan ont gémi sous le talon des peintres. Ils sont passés à l'état d'articles de mode. Une fois, Paul de Saint-Victor s'est fâché tout rouge contre cette tyrannie du pinceau, contre cette canalisation de la nature. Mais en vain.

Meyerbeer, à son tour, arracha la Bretagne de sa couche virginale, et la transporta, palpitante, sur la scène.

Ce fut comme un viol. Nul compositeur, avant lui, n'avait seulement frôlé cette fleur sauvage. Il la prit tout d'un coup et tout entière.

Meyerbeer préméditait l'audace ; ses coups de main étaient calculés pendant dix ans. Il y avait de la stratégie dans l'élaboration de ses idées. Il se lançait dans un sujet, non comme dans une aventure, mais comme dans une expédition lointaine, où l'intendance militait autant qu'un régiment.

Quand il composa le *Pardon de Ploërmel*, il était las de l'épopée lyrique, et voulait se retremper dans le drame champêtre. Il mena Pégase au vert. Non que Pégase se sentît fourbu ! — mais l'herbe drue le tentait. George Sand s'est traitée de même avec la *Petite Fadette*, la *Mare au Diable* et *François le Champi*, qu'elle s'imposa comme une villégiature de l'esprit.

Depuis 1851, Meyerbeer recherchait volontiers la solitude. Ses détracteurs redoublaient de violence. Ceux d'Allemagne faisaient un honteux écho à ceux de France.

Voici ce que Richard Wagner, le commensal et l'ami de Louis de Bavière, écrivait alors de Meyerbeer, dans une folle diatribe dirigée contre les compositeurs juifs en général. Comme ce maraud de lettres parle des dieux !

« *La faculté de tromper est si grande chez cet artiste*, *qu'il se trompe lui-même*, et peut-être le veut-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'*il voudrait bien créer des œuvres d'art* et qu'*il sait qu'il n'est pas en état de le faire;* pour sortir de ce pénible conflit contre sa faculté et sa volonté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, — ce qui est de nos jours le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît presque comme un personnage tragique ; mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique ; *d'ailleurs, le judaïsme qui règne dans les arts, et que ce*

compositeur représente dans la musique, se distingue surtout par son impuissance de nous émouvoir... et par le ridicule qui lui est inhérent. » Et dans un autre passage, en forme de conclusion : « Les éléments artistiques qui répondent à la nature du juif doivent donc, jusqu'à la *trivialité* et au *ridicule*, porter le caractère de la *froideur* et de l'*indifférence*, et nous sommes obligés de désigner la période du judaïsme dans l'art musical moderne *comme celle de la plus complète impuissance de produire, de stabilité qui mène à la décadence !!!* »

Meyerbeer s'inquiéta peu de savoir à quelle congestion des méninges cérébrales il fallait attribuer les opinions singulières de Wagner, et passa outre. Le penseur avait peu à peu envahi le musicien. Ce qui le tuait, c'était le conflit de sa patience de philosophe et de ses révoltes d'artiste. Les médecins lui ordonnèrent le séjour de Spa. Il s'y rendait chaque année, et chaque année il s'y isolait de plus en plus, se recueillant, allant au-devant de la mélancolie.

Sa gloire était faite : *Robert le Diable*, les *Huguenots* et le *Prophète* ceignaient son front d'une triple couronne. Par un phénomène commun à presque tous les grands génies, il revenait de

lui-même à son point de départ. Après avoir subi les influences italiennes et françaises, le cosmopolite se réveillait tout à coup homme du Nord La tradition de Weber, qui avait nourri l'enfant tressaillait encore une fois dans l'âme du vieillard. La nature, mère féconde et généreuse, reprit en lui son éternelle chanson, que le hasard avait interrompue.

Le *Pardon de Ploërmel* est le *Freischütz* de Meyerbeer. C'est un *Freischütz* à l'aquarelle.

Quel compositeur français eût pu imprimer au *Pardon de Ploërmel* un tel caractère de grandeur et de simplicité? Qui eût pu saisir sur le vif avec autant d'autorité cette magnifique couleur locale dont toute l'œuvre est empreinte? Qu'on cherche et qu'on réponde.

Originairement, le livret du *Pardon de Ploërmel* n'avait qu'un acte. Le sujet, ainsi condensé, ne manquait pas d'une certaine originalité. Par malheur, Meyerbeer s'avisa de le trouver élastique.

Meyerbeer, en ménage avec ses collaborateurs, avait l'art souverain de tirer les couvertures à lui. Il savait dissimuler l'égoïsme du musicien et se donner des librettistes en pâture.

Séduit par les développements lyriques auxquels la petite pièce de MM. Carré et Barbier prêtait le flanc, il intervint dans le jeu des auteurs, brouilla les cartes, biseauta, tricha et fit perdre la partie à ses partenaires.

Le *Pardon de Ploërmel*, de MM. Carré et Barbier, était une idylle poussée au noir, une légende rustique enluminée à la litharge. Celui de Meyerbeer devient un drame quasi fantastique en trois actes, avec chèvre obligée, orage et torrent d'eau naturelle. Sur le tout broche un rôle comique. Un compatriote d'Hoffmann est passé par là.

L'intrigue du *Pardon de Ploërmel* est ténue comme un fil de la vierge. Sur cette base fragile, Meyerbeer a posé trop de choses : il l'a tendue outre mesure, en la surchargeant de hors-d'œuvre de son cru, et l'a rompue en mains endroits, Mais c'était un forceps que cet homme. Il fallait que tout cédât à sa volonté ! Par lui, ce qui était monotone a été rendu obscur; ce qui était obscur, merveilleux ; ce qui était merveilleux, inintelligible. Malgré les coupures faites par la direction actuelle de l'Opéra-Comique et la suppression complète de la scène du second acte entre Claude et Loïc, le *Pardon* est encore d'une longueur démesurée. Le monologue de Corentin dans sa

chaumière, au premier acte, a été fait pour mettre en relief le talent mimique de Sainte-Foy : Sainte-Foy manquant, le monologue est fastidieux.

Les propos de Hoël et de Corentin, dans tout le cours de l'action, sont, pour la plupart, incohérents et mal en point. Je laisse de côté les nombreuses invraisemblances dont ils sont semés ; je n'en veux relever qu'une, parce qu'elle va servir à l'intelligence du livret.

Hoël, penché à une fenêtre de la chaumière du cornemuseux Corentin, désigne du doigt la closerie des Herbiers, en lui disant : « Il y aura demain un an qu'elle était la proie des flammes... C'est là qu'habitait le père de ma fiancée. Nous étions partis avant l'aube, entourés de nos amis et chantant les cantiques de Notre-Dame... Je conduisais Dinorah à la chapelle à laquelle on devait nous marier après le pardon ; tout à coup un orage épouvantable éclata sur nos têtes, et la foudre mit le feu aux Herbiers. » A la suite de cet accident, Hoël quitte le pays. Dinorah, folle de désespoir, abandonne sa maison et s'enfuit par les prés, par les rochers sauvages, dans son costume de fiancée. Cette vie errante dure une année entière, au bout de laquelle la pauvre fille est précipitée du haut d'un pont, dans un torrent

d'où elle est retirée par Hoël, les vêtements lacérés et souillés de boue. Elle n'en est pas moins prête à reprendre sa place sous le dais de fleurs des mariées, le long des sentiers qui mènent à la chapelle nuptiale.

Je voudrais, pour l'honneur du cérémonial, qu'on lui donnât le temps de se changer.

Le *Pardon de Ploërmel* parut sur la scène de l'Opéra-Comique le 4 avril 1859. Le rôle de Hoël était confié à Faure, qui le créa d'une façon magistrale. Marie Cabel interprétait Dinorah. Sainte-Foy prêtait à Corentin ses mines effarouchées, son expérience consommée de la scène, sa voix factice et stridente ; Mmes Bélia et Breuillé faisaient les deux pâtres. Mmes Dupuy et Decroix, les deux chevrières. Barielle, une basse d'un fort beau timbre, chantait l'air du braconnier, et Warot, celui du faucheur. Enfin, deux petits rôles parlés, Claude et Loïc, aujourd'hui retranchés, empruntaient à Lemaire et à Palianti, leur joyeuse physionomie. En octobre 1851, le *Pardon* fut repris avec une autre distribution qui ne fut pas du goût de tout le monde. C'était Mlle Wertheimber qui jouait Hoël, abaissant *per fas et nefas* au diapason du rôle son contralto caverneux. Mlle Monrose succédait à Marie Cabel. Je n'ai pas

besoin de faire ressortir ce qu'il y avait de défectueux dans cette seconde épreuve : on le devine.

La musique du *Pardon* surprit les amis du maître et dérouta ses contempteurs. On était habitué à le voir souffler dans des trompettes héroïques, et, au moment où l'on craignait pour les murailles de Jéricho, on s'attendait peu à l'entendre sonner de la musette dans les buissons de houx bretons. On l'accusait de rester sourd à la douce voix de la nature, de se complaire dans les catastrophes d'hommes, dans les éboulements d'édifices, dans les complications extrêmes des passions humaines. On le vit tout à coup humer fortement les senteurs de la lande, enfler un biniou homérique, une cornemuse shakespearienne, et entonner à pleins poumons le chant des bardes armoricains.

On disait : Meyerbeer ne vit que par l'harmonie, par l'éclat des ensembles, par l'échafaudage des masses chorales. Il marche appuyé sur l'histoire, adossé à l'archéologie, aux traditions religieuses. Le camp et le cloître, voilà les deux pôles de son talent. Et Meyerbeer, piqué, répondit à ceux-là : Venez avec moi sous les vertes feuillées, je veux vous montrer les drames nés sous les toits de chaume, les pieuses prières du paysan, et les colères du ciel ; les clartés décroissantes du cré-

puscule, les fugitives ombres de la nuit et les fraîcheurs de l'aube matinale.

Une expression mélodique, pleine de sincérité, des chants d'un style toujours noble et toujours pur, une admirable entente du pittoresque, une orchestration d'une richesse et d'une ingéniosité incomparables, un coloris instrumental aussi juste à l'esprit que flatteur à l'oreille, telles sont les qualités primordiales du *Pardon de Ploërmel*. Ce n'est pas un opéra comique, en ce sens qu'il excède souvent le cadre restreint du genre ; ce n'est pas non plus un drame lyrique, car il contient une partie comique importante, jusqu'à présent proscrite de l'opéra. C'est une œuvre à part qui ne correspond à aucune définition musicale et pour laquelle il faudrait créer le nom de drame pittoresque.

Très touffue dans l'ensemble, la partition brille en même temps par le détail. De plus, Meyerbeer s'y est taillé des *apartés* qui sont de véritables morceaux d'éloquence et sur lesquels il me faudrait m'appesantir longuement : je parle de l'*ouverture* et de l'*intermède pastoral* du troisième acte.

Ordinairement, le maître ne développe pas ses ouvertures : ici, il déroge à ses habitudes. L'introduction symphonique coupée par le chœur

chanté derrière le rideau est une page superbe en forme de prologue, où les violons et les petites flûtes, associés dans des gammes chromatiques dissonantes, simulent avec un réalisme tout moderne l'orage qui détruit la chaumière de Dinorah. J'ai une envie folle de citer tous les morceaux du premier acte : l'*introduction*, d'un rythme si franc, et que relève encore la jolie villanelle des deux chevrières, *Gui lon la!* le *recitatif* et l'*air* un peu précieux de Dinorah près de sa chèvre; les *couplets* comiques de Corentin, le cornemuseux, saturés de curiosités instrumentales,

> Dieu nous donne à chacun en partage
> Une humeur différente ici-bas;

le *duo* mouvementé dans lequel Corentin se croit aux prises avec la reine des Korigans; le fameux *air* d'Hoël, un des plus beaux qu'ait écrits Meyerbeer et qui soient au théâtre ; sa magnifique phrase fondue dans les moules d'airain de Weber :

> Si tu crois revoir ton père expirant;

et enfin le *trio* final dont l'agencement vocal semble tripler la sonorité, tout en dessinant admirablement le caractère de Corentin. Ce premier

acte n'est pas toujours exempt de longueurs, ainsi que le second. Les frayeurs de Corentin y tiennent peut-être une place trop grande, d'autant plus que le maître les a notées dans un style uniformément syncopé qui frise parfois la monotonie.

Le second acte est très musical. Il renferme néanmoins deux morceaux qui me semblent au-dessous du niveau élevé où se maintient le reste de la partition. Je désigne ici la petite chanson de contralto ajoutée après coup par Meyerbeer, et la romance de Dinorah :

> Le vieux sorcier de la montagne,

conçue dans le goût archaïque. Mais le *chœur* des bûcherons au lever du rideau, toute la *scène de l'ombre*, la *valse* et le *finale* dramatique qui clôt l'acte, sont autant de morceaux complets.

Quant au troisième acte, c'est celui que je préfère. Je n'y vois pas une note à retrancher et je ne connais rien de plus grandement bucolique que l'épisode du chasseur, du faucheur et des deux pâtres perdus dès l'aurore dans les bruyères, et réunissant leurs voix pour envoyer à Dieu l'humble supplique des pauvres gens. La touchante *romance* d'Hoël aux côtés de sa fiancée

évanouie ; le *duo* qui la suit, et la scène finale du Pardon, dans lequel revient la mâle prière entendue à l'ouverture, forment les grandes lignes d'une pathétique péroraison.

Beaucoup d'artistes se sont succédé dans les différents rôles du *Pardon de Ploërmel*. Le souvenir le plus vivace qui me soit resté de ces interprétations, c'est Lhérie descendant un jour de son piédestal de premier ténor pour chanter Corentin, un trial de force. Ce sacrifice d'amour-propre lui a porté bonheur. Il donna aux frayeurs du cornemuseux un relief extraordinaire, mettant à tout une accentuation juste, et montrant dans des répliques où la mesure est constamment à cheval sur des syncopes, un imperturbable aplomb de musicien.

De plus il apporta au dialogue, souvent insipide, une intelligence qui confinait à l'humour. Sainte-Foy était le paysan de Levassor : Lhérie fut celui de Balzac.

M. POISE ET L'*AMOUR MÉDECIN* [1]

M. Poise est un musicien du XVIIIe siècle égaré dans le nôtre. Les tendances sensuelles de l'art moderne ne l'ont point séduit; il s'est tourné dès sa jeunesse vers les élégances du passé. Né pour accompagner Marmontel et Florian, de bonne heure il a fait emplette d'une épinette peinte dans l'atelier de Boucher, et s'est mis à improviser sur le clavier jauni où tant de doigts avaient déjà couru, mille gentillesses accommodées en brunettes, en menuets, gavottes et allemandes.

Le charme de ces compositions n'est vivement senti que par les lettrés ; c'est en leur société que M. Poise remporte tous ses triomphes, et les ap-

(1) Opéra-comique en trois actes, de Charles Monselet, d'après Molière, musique de M. Poise, représenté à l'Opéra-Comique le 8 décembre 1880.

plaudissements de ce public restreint, mais choisi, le dédommagent amplement de sa peine. On devine qu'on a devant soi une nature fine, délicate et timide, qui ne se livre qu'en discrète compagnie, derrière les portes bien closes d'un salon bien hanté. Il y a des gens très distingués, d'un esprit solide et relevé, qui ne collectionnent des tabatières et des éventails que pour s'arracher au brutal tracas des choses humaines. M. Poise irait volontiers les rejoindre dans cette chartreuse vernissée par Martin.

Le compositeur a trouvé en Monselet une manière de Gubetta de l'archaïsme avec lequel il complète des résurrections qui ne plairaient point à M. Laroche-Joubert, ce député voulant sur toutes choses le bien du plus grand nombre. Or, l'*Amour médecin*, comme la *Surprise de l'amour*, des mêmes auteurs, caresse spécialement les goûts raffinés qui succèdent à une éducation soignée, à une enfance bercée dans le duvet des lits de plume. Pour bien comprendre les grâces de ces ouvrages-là, il est bon de pouvoir les écouter avec des oreilles prévenues.

Il s'y mêle quantité de choses étrangères au sens de l'ouïe ; les souvenirs de la vue et de l'odorat y sont intéressés et ramènent des objets qui

ne sont plus d'usage domestique aujourd'hui, des parfums disparus de notre monde. Il faut avoir vu, aux murs de la maison de province où l'on est né, de vieilles tentures à personnages racontant quelque naïf tableau, comme *Gombault et Macée*, et, dans la chambre maternelle, de grosses armoires qui laissent voir, à travers les serrures, les piles de linge embaumant la lavande et les pots de confiture alignés au cordeau.

Monselet, qui est bien le plus spirituel érudit que je sache, a dû prendre autant de plaisir à arranger Molière que M. Poise en a pris à pasticher Lulli. C'est une escapade dont il s'accuse en triolets charmants, dits en manière de précaution oratoire par Mlle Thuillier, au début de l'*Amour médecin*. De son côté, M. Poise s'est défendu très habilement dans le cours de l'opéra-comique qu'il a écrit sur la pièce. Ses procédés de composition ne réclament pas une longue analyse ; ils sont d'une simplicité et d'une sobriété sans secondes.

La gent trotte-menu de ses mélodies mène pendant trois petits actes un train plein de galanterie et de savoir-vivre artistiques ; elle va au cours dans un carrosse dont l'or se relève en bosse, sur une symphonie où les violons font assaut de belles manières, et se couche le soir du même air dont elle s'est levée le matin.

Le public a fait grande fête à la sérénade chantée par Nicot avec le goût exquis qu'il montre en tout, aux chansons de Fugère et de Mlle Thuillier, à un délicieux entr'acte en fugue, et à la jolie phrase du duo de l'amour, un tantinet poussée à la mélancolie. Je goûte médiocrement le quatuor de la consultation médicale ; en ces sortes de bouffonneries, je tiens pour les Italiens, et pour le trio de *Crispino e la Comare*. L'entrée à danser pour les apothicaires est plus dans la tradition française, et dans l'orchestration de ce morceau, les bassons donnent fort comiquement la réplique aux seringues..... presque la note juste.

Que le drame lyrique nous a menés loin de l'ancien opéra-comique ! Il y a comme une protestation muette de Sedaine et de Grétry dans les plis de ce rideau de scène qui tombe mélancoliquement après chaque acte. Sur un cartouche rocaille, des bergers et des bergères, houlette en main, pipeaux enflés, défilent joyeusement au murmure des fontaines, le long des grands bois verdissant, sous la brume Watteau. Autre temps, autre art !

LE PERCEGRAINE

Qu'est-ce qu'un *percegraine?*

Que signifie ce mot dans la langue du théâtre? Quelqu'un, parmi les nouveaux officiers d'Académie, pourrait-il me dire ce que c'est qu'un *percegraine?* La question m'a travaillé pendant de longues années. Vainement j'ai secoué la poussière des grimoires, fouillé les dictionnaires — pas tous, ils sont trop ! — et consulté les recueils spéciaux. Malgré des recherches pendant lesquelles un vrai savant aurait eu le temps de trouver la quadrature du cercle, le mouvement perpétuel, la pierre philosophale et la solution de la question sociale par-dessus le marché, j'en suis réduit à pousser publiquement ce cri douloureux :

Qu'est-ce qu'un percegraine?

Quand j'ai su que Sarcey écrivait pour la *Revue d'art dramatique* une magistrale étude physiologique sur l'*Acteur*, un peu d'espoir m'a ranimé. J'étais moins oppressé, je respirais plus librement, et si les jours ne valaient pas mieux, du moins les nuits étaient plus tranquilles. Partant de ce principe universellement reconnu — le consentement universel est une preuve de l'existence des dieux — que Sarcey n'ignore rien de ce qui se rapporte à l'art et au métier, je me suis senti momentanément soulagé du poids énorme dont pèse sur moi le problème du *percegraine*. Je raisonnais ainsi : « La conscience est une des forces de Sarcey, non la moindre. Après avoir fixé le rôle de l'acteur dans la société ancienne et moderne, il va passer en revue les genres et les emplois : *pères nobles, amoureux, traîtres, financiers, manteaux*, que sais-je encore? Nul doute qu'en fin de compte, il n'en arrive aux *percegraines!* » Point. Sarcey m'a déçu : il s'est maintenu dans les hauteurs sereines où il aime à planer, — Mlle Martin, de la Comédie-Française, n'a pas seule le privilège de le transporter au pays des rêves, — mais il ne nous a pas touché un mot du percegraine. Mon Dieu ! je ne demande pas que Sarcey soit pendu pour cela. C'est assez, pour ses péchés, qu'il ait reçu des petits bancs et des

écorces d'orange sur la tête aux premières représentations des Nations et du Château-d'Eau. Mais, que diable! un paragraphe sur le percegraine n'eût pas été déplacé sous sa plume !

Auparavant j'avais espéré arracher le secret du percegraine à un vieil acteur blanchi sous tous les harnais imaginables. Cet homme unique avait joué la tragédie et la comédie, la comédie larmoyante, le drame bourgeois, le drame historique, le vaudeville à couplets, la folie-vaudeville et la féerie ; il avait chanté l'opéra tel que Lesueur l'a conçu dans *Les Bardes*, l'opéra-comique selon Grétry, l'opéra-buffa selon Cimarosa et l'opérette selon Offenbach ; il était de ces rares protagonistes qui peuvent, dans la même heure et sur un signe, déclamer une tirade entière de Campistron, réciter un passage pathétique de La Chaussée, lancer une strette de Mercadante, détailler un couplet de *Monsieur Jovial ou l'huissier chansonnier*, et couronner le tout par un refrain des rois grecs de la *Belle Hélène*. Fils de Scarron, il avait joué dans les granges et dans les pressoirs ; il était monté sur tous les tréteaux disponibles en France, en Italie, en Belgique, en Russie et en Amérique, depuis Saint-Nazaire jusqu'au lac Ontario. Dans le *Barbier de Séville* il avait, à divers âges et selon l'état de la voix,

chanté tous les rôles, Almaviva, Bartholo, Figaro, Basile, Pédrille et même Marceline, tout enfin, sauf Rosine ; il avait, selon les exigences de la situation, rempli tous les personnages de la *Tour de Nesles*, sauf Marguerite de Bourgogne. Ce monstre de mémoire avait embrassé tous les genres. Il prétendait avoir fréquenté tous les rois et toutes les reines tragiques, Talma, Mlle Duchesnois, Joanny, Lafon, taillé des croupières à Duprez dans la carrière italienne, sous le pseudonyme du chevalier Desideriti, et fortement embêté Potier dans le Languedoc, sous le nom emprunté de Saint-Hilaire. Longtemps je sacrifiai à ce vieil acteur, m'imaginant qu'il me fournirait une explication suffisante du percegraine. Il avait des passions, je les flattai : il jouait le bésigue et l'écarté, je les jouai ; il aimait l'absinthe suisse et le bitter havrais, j'en bus ; il fumait, je fumai ; il exécutait l'ouverture du *Jeune Henri* sur la clarinette, je l'écoutai. Soudain nous rompîmes : il se demanda pourquoi. Ah ! c'est pourtant bien simple ! il ne savait pas ce que c'était qu'un percegraine !

Au moins, si je pouvais douter de l'existence du percegraine ! En ce cas le scepticisme deviendrait une consolation ! Mais non ! je n'ai même pas la ressource du pyrrhonisme. Jadis on a nié

que Napoléon Ier ait réellement existé, on a établi péremptoirement que c'était un mythe historique. Il n'en est pas ainsi du percegraine. Maudit soit donc l'*Almanach des spectales pour* 1794, qui constate la réalité du personnage !

Oui, en 1794, il y avait un percegraine à Toulouse, au *Nouveau théâtre de la Liberté et de l'Egalité*, construit dans l'enceinte du ci-devant Collège Martial, et dirigé par le citoyen Nadal, procureur fondé des entrepreneurs. C'était alors une scène florissante : on s'était principalement appliqué à changer dans les anciennes pièces tout ce qui pouvait choquer les oreilles républicaines, et le directeur se félicite quelque part d'avoir *sanculottisé* un grand nombre d'ouvrages utiles. J'ose croire que cette mesure radicale ne s'était pas étendue aux artistes. Quoi qu'il en ait été, voici de quels éléments se composait la troupe du citoyen Nadal :

COMÉDIE ET TRAGÉDIE

ACTRICES

Citoyennes Mylord, premiers rôles et grandes coquettes.
Bernard, jeunes premières.
Audasse, mères nobles et des premiers rôles.
Garnier, soubrettes.
Diverssein, caractères.
Alexandrine, troisièmes amoureuses. *Idem* dans l'Opéra.

ACTEURS

Citoyens Garnier, premiers rôles.
Saint-Aubin, jeunes premiers.
Jarseille, troisièmes rôles et troisièmes amoureux.
Saint-Vallery, troisièmes rôles.
Tygée, confidents et *percegraines*.
Dumige, pères sensibles.
Dorval, troisièmes amoureux.
Valville, financiers, grimes et manteaux.
Desbarriaux, premiers comiques et régisseurs.
Plaisance, seconds comiques.
Labarthe, Michut, Valance, } Pour l'utilité.

De tout cela, je ne retiens qu'une chose : c'est qu'en 1794, à Toulouse, le citoyen Tygée joignait à l'emploi de confident celui de percegraine. Cette mention n'a l'air de rien : elle me coûte le repos de l'âme.

Qu'est-ce donc qu'un percegraine?

Le mot ne répond à aucun vocable usuel enregistré par les lexiques. A l'endroit où je devrais rencontrer : perce-graine, je trouve seulement *perce-bois*, nom vulgaire de plusieurs insectes qui attaquent le bois, et *perce-oreilles*, insecte dont l'abdomen se termine par deux crochets en forme de tenailles. Grands dieux ! faudrait-il nous figurer le percegraine attaquant l'honneur des fa-

milles à l'aide d'une tarière! Non. Il vaut mieux nous le représenter opérant, par poussées persuasives, comme le *perce-feuille,* nom d'une plante ombellifère, ou le *perce-neige*, plante d'hiver qui lève sa fleur par-dessus les fourrures blanches de la neige.

Il manque donc une définition du *perce-graine simplex.* En procédant par induction logique et par élimination scientifique, on parvient à limiter le champ d'action du percegraine. Il est évident qu'Hamlet, Othello, Hippolyte, le Cid, Horace, Polyeucte, ne sont point des percegraines. Autrement il faudrait admettre que M. Mounet-Sully joue les percegraines, hypothèse attentatoire à la dignité du Sociétariat. Les héros de Ponsard et de M. de Bornier, quoique placés à un degré inférieur dans l'Olympe tragique, sont-ils des percegraines? Pas davantage. Ceux de M. La Tour-Saint-Ybars?... Pas que je sache. On peut donc hasarder cette opinion que la tragédie ne comporte pas de percegraines. Rabattons-nous sur la comédie. Là encore je ne vois pas de percegraines: Arnolphe? Harpagon? Géronte? Orgon? M. Poirier? le marquis de Presles? Olivier de Jalin? M. de la Seiglière? Thouvenin? Les Rantzau? Non. Got, Thiron, les Coquelin, Delaunay, des percegraines? Les monologuistes, Coquelin cadet,

par exemple, des percegraines? Jamais! Je les entends qui protestent... Alors, quoi?

Amis, je suis las d'être traîné à la remorque de ce mystérieux percegraine qui ne veut pas se faire connaître. A chaque instant, le problème se dresse dans mon esprit, menaçant, redoutable, ironique, insondable, suant l'insoluble. Je ne puis longer un square, je ne puis passer devant les magasins du quai de la Mégisserie sans songer au percegraine. Au théâtre, il me fournit des rimes que le poète n'a pas prévues. Quand Marie Stuart, apostrophant Élisabeth, s'écrie :

> Si le ciel était juste, indigne souveraine,
> Vous seriez à mes pieds, car je suis...

l'écho répond : *percegraine*. Quand Gritzenko entonne le chant martial : *Enfants de l'Ukraine;* quand Marguerite de Navarre égrène les perles de sa voix dans l'air : *O beau pays de la Touraine*, mnémotechniquement je me reporte au percegraine. Est-ce une vie, cela? Aux dernières élections, moi abstentionniste invétéré, j'aurais volontiers voté pour le candidat qui m'eût promis d'interpeller le gouvernement sur la question des percegraines. J'apprends que M. Clovis Hugues vient de fonder un nouveau groupe pour la défense des intérêts artistiques : ce groupe ne dé-

montrera son utilité qu'en éclaircissant la question des percegraines. Néanmoins, attendant peu de l'initiative parlementaire, je supplie la Presse — premier pouvoir de l'État — d'ouvrir une enquête là-dessus.

Confrères, stimulez, je vous en conjure, le zèle de tous les hommes de théâtre, amateurs, abonnés, directeurs, régisseurs, metteurs en scène, machinistes. Adressez-vous à tous ceux qui gardent un pieux souvenir aux choses du passé. Enfin débarrassez-moi de l'obsession du percegraine.

Croyez toutefois que, de mon côté, je n'abandonne aucune piste. Tenez! Il semble qu'un parfum rustique s'exhale du mot percegraine? Cela sent la maison des champs, le berceau de vigne vierge, la charmille, la bordure de buis. Derrière le percegraine on devine le cadran solaire exposé au milieu de l'allée, le vivier où sont les carpes, la serre où sont les bêches et les arrosoirs. Dans les pièces de l'ancien répertoire, il y avait belle provision de jardiniers, tous fidèles servants de l'amoureux, amoureux quelquefois pour leur propre compte. Est-ce là ce que représentait le citoyen Tygée? Les jardiniers étaient-ils en si bonne odeur auprès des habitants de Toulouse? Mais, alors, si le percegraine équivalait au jardi-

nier en 1794, M. Alphand ne serait aujourd'hui que le général des percegraines!

Je me suis égaré sur cette donnée. Dernièrement, dans une hallucination provoquée par l'insomnie, le percegraine m'est apparu mêlé à plusieurs intrigues dans la personne du citoyen Tygée. C'était un de ces domestiques gros et courts, bâti en basset, avec des jambes en cerceaux qui rejoignaient un ventre à poulaine. Sous sa perruque rousse ébouriffée aux tempes, deux yeux en vrille brillaient, grassement cerclés par deux joues vernissées d'un vernis de poupée. Il portait la veste grise à boutons d'étoffe, le gilet à fleurs rouges et les bas de cotonnade horizontalement rayés. Il survenait dans les aventures tantôt pour les troubler, tantôt pour les dénouer, semant au cours du dialogue mille naïvetés grivoises dont les maîtres ne se fâchaient pas, bien qu'il s'ingérât parfois d'avoir de l'esprit à leurs dépens. Souvent il s'appelait Rustique par allusion directe à ses occupations favorites. Familier et indiscret sans encourir de peines, il apportait la note galante dans les réunions les plus intimes de famille. C'est lui sans doute qui, d'un front d'airain, débitait ce madrigal saugrenu aux enfants assemblés pour fêter la marquise :

Pénétrés de respect et de reconnoissance,
Allez, enfants chéris, recevoir des joujoux,
Qui dans cet âge aimable où règne l'innocence
Paraissent à vos yeux de précieux bijoux.
A votre tendre mère offrez des fleurs nouvelles,
Comme un juste tribut de votre ardent amour.
Elles ne valent point quoique rares et belles,
La fleur qu'elle perdit pour vous donner le jour.

La marquise fronçait le sourcil : « Rustique, taisez-vous, disait-elle... Qui vous a permis?... » Mais elle avait soin d'attendre que le madrigal fût fini. — Dans une autre circonstance, le décor, à demi envahi par les ombres du soir, représentait une maison treillagée, au fond d'un jardin clos de murs. Lucile Belmont, tout émue, attendait le chevalier de Valcour. Rustique était dans la confidence et s'en vantait dans un couplet d'entrée. Au signal convenu, il appliquait au mur de clôture une échelle qu'il consolidait de tout le poids de son corps penché en avant. On apercevait ensuite le chevalier à califourchon sur la muraille. Rustique aidait la descente : après quoi, souriant, et sonnant entre ses dents une antiquaille, il conduisait à Lucile Belmont le chevalier de Valcour légèrement *sanculottisé* par son escalade, — ce qui répondait merveilleusement au programme du *Théâtre de la Liberté* de Toulouse.

PORTRAITS ET SIGNALEMENTS

Hamlet, Don Juan et M. Maurel. — *Faust* et Mlle Heilbron. — Mlle Sangalli et *Sylvia*. — *Mignon* et Mlle Van Zandt. Mlle Vidal, M. Belhomme et *le Domino noir*.

HAMLET ET M. MAUREL (1)

Toutes les fois qu'on reprend *Hamlet* à l'Opéra, je le relis la veille dans Shakespeare, en me cachant à moi-même la musique d'Ambroise Thomas. Le lendemain, j'écoute la musique d'Ambroise Thomas en me récitant intérieurement le drame de Shakespeare. Rarement ces deux grands esprits s'accordent. C'est que MM. Barbier et Michel Carré les séparent : l'Hamlet d'Ambroise Thomas est celui des librettistes.

(1) 28 novembre 1879.

A force de l'étudier aux sources vives de l'original, je commence à me familiariser avec ce type autour duquel les scoliastes et les commentateurs ont accumulé plus de brumes qu'il n'en flotte au-dessus du Skager-rack, du Sund, du Grand-Belt et du Petit-Belt. Le drame shakespearien m'apparaît avec la clarté d'un fait-divers, et le personnage d'Hamlet avec le relief brutal, mais précis, d'une image d'Epinal.

L'imagination des peintres et une tradition littéraire peu scrupuleuse, ont hissé Hamlet sur un piédestal héroïque où Shakespeare ne l'a point entendu placer. L'esprit et la lettre du drame conspirent pour l'en faire descendre. Qu'est-ce donc qu'Hamlet? Un dandy de la famille byronienne, ignorant de la vie, provoquant platoniquement la mort, et ballotté entre elles deux sans se décider pour l'une ou pour l'autre; au fond, victime de la fatalité, semant partout l'horreur autour de lui, et supprimant tout sans toucher à rien. Ce n'est qu'un oiseau de mauvais augure qui veut jouer au bourreau : un corbeau qui plane au-dessus de la scène, croassant sans relâche une sentence qu'il n'exécute pas.

Le prince Hamlet est un jeune beau, nourri de philosophie allemande à Wittemberg, en Saxe,

et bourré de métempsycose, un sceptique esclave des modes et qui raille agréablement. Mais la perte de son père l'a vivement frappé : sa mère s'est remariée si précipitamment avec son beau-frère qu'il soupçonne le second lit d'avoir défait le premier. Une nuit, l'ombre du roi défunt lui apparaît et lui dénonce les coupables : il jure de le venger.

Mais ce serment est trop lourd pour son bras. Il songe au suicide pour s'en délier : il recule par remords de conscience. Il veut tuer Claudius, mais il hésite par raffinement : il a peur de l'envoyer au ciel parce qu'il prie. En revanche, croyant atteindre Claudius, il assassine Polonius, qui écoute derrière une tapisserie.

Par les rudesses de sa folie simulée, il réduit Ophélie qui l'aime, à se jeter à l'eau : il tue par un subterfuge Rosencrantz et Guildenstern qu l'espionnent; il tue Laerte, frère d'Ophélie, en combat singulier, par une substitution d'épée ; il empoisonne sa mère par distraction, et n'arrive au point esséntiel d'égorger Claudius qu'après avoir jonché le sol danois de cadavres, auxquels il a failli joindre celui de son ami Horatio. Pendant les cinq actes de cette boucherie, il n'a pas une seule décision virile, il n'a pas formé un seul projet qui n'ait échoué par sa mollesse, il n'a rien

fait de ce qu'il a promis au spectre de son père. Il a fait l'âne pour avoir du sang.

Il ne cesse, d'ailleurs, de s'accuser dans de superbes monologues de sa lâcheté, de ses complaisances envers le crime triomphant, de la cruelle destinée qui s'attache à ses pas : sa mauvaise humeur se trahit surtout quand il parle à ce bavard hypocrite de Polonius, et à la malheureuse Ophélie, qu'il accable non seulement de dédains, mais encore de propos indécents, de questions saugrenues sur l'état de sa vertu. Sa manière de venger son père, « la vieille taupe », comme il l'appelle, se borne à ces jeux d'esprit : il fait des études sur le cœur humain, organise avec les membres de sa famille une sorte de clinique psychologique et va compléter son instruction au cimetière avec les fossoyeurs, mais il ne néglige aucune occasion de se soustraire aux obligations de son serment et se laisse embarquer pour l'Angleterre, abandonnant le soin de sa vengeance au hasard des événements.

A part quelques manœuvres d'une diplomatie fatigante, dans les deux derniers actes, l'œuvre de Shakespeare est sublime : car ce qu'il a voulu représenter, c'est une conscience au-dessous de la responsabilité qu'elle a assumée. Hamlet n'a

que des révoltes, des soubresauts de volonté : c'est un virtuose qui fait des moulinets de hache autour du cou de Claudius; il ne va pas jusqu'à la décollation.

MM. Barbier et Carré, en composant leur livret avec les situations les plus mélancoliques de la pièce anglaise, ont encore incliné le caractère d'Hamlet dans le sens du nonchaloir. La musique d'Ambroise Thomas accentue par ses mélopées la tristesse du héros danois, et nous nous trouvons actuellement en présence d'un Hamlet déliquescent, tourné aux pâles couleurs du pastel.

Il en résulte que le rôle à chanter n'exige plus les mêmes qualités que le rôle à jouer, et qu'avec des moyens incomplets un artiste peut encore produire de l'effet, parce qu'une partie des difficultés ont été éliminées par les auteurs du livret. Faure l'avait créé avec presque autant d'autorité dans le jeu que dans le chant.

Après MM. Faure et Bouhy, M. Maurel est entré à son tour en possession du rôle.

Pareil à ces grenadiers des vieux vaudevilles, qui jurent de ne revenir au village qu'avec les épaulettes d'officier, M. Maurel, après un court passage à l'Opéra, il y a quelque douze ans, n'a consenti à reparaître devant le public parisien

qu'avec des chevrons gagnés sur les principales scènes de l'étranger.

J'avais souvent entendu M. Maurel en Italie ; je l'ai vu notamment au théâtre Apollo, de Rome, dans le don Salluste du *Ruy Blas* de Marchetti, et je me suis parfaitement expliqué l'admiration qu'on a conçue, au delà des monts, pour son mérite.

Un des représentants les plus autorisés de la critique italienne, j'ai nommé M. le marquis d'Arcaïs, a signalé, en maint feuilleton, la prononciation de la langue du Dante par M. Maurel comme un modèle à proposer aux plus purs Italiens.

En choisissant le rôle d'Hamlet pour affronter la rampe de l'Opéra, M. Maurel a réellement établi sa volonté d'être jugé sous toutes les faces de son talent. Il est, en effet, peu de rôles plus capables ou de compromettre un artiste lyrique, ou de le classer hors de pair. On ne s'y frotte guère depuis l'admirable création de Faure.

Il y a deux hommes en M. Maurel qui ne sont point d'égale valeur, bien que fraternellement et irrémédiablement rivés : l'acteur et le chanteur. Le premier est magnifique ; le second est fort satisfaisant. Mais chez M. Maurel, l'homme qui joue s'entend parfaitement avec l'homme qui chante.

A peine entré en scène, l'acteur s'est imposé par l'élégance et la beauté de son attitude, par la physionomie fatale et désenchantée qu'il a su donner au héros de Shakespeare, ce bizarre personnage qui a pour caractère de n'en avoir point, et qui se venge si terriblement des autres et de lui-même rien qu'en hésitant à se venger.

M. Maurel m'a paru avoir étudié d'assez près le jeu de Rossi, et ce n'est pas moi qui le blâmerai d'avoir accommodé beaucoup de ses gestes à la tradition de l'éminent tragédien. Quand, tout frissonnant d'effroi à la funeste confidence de l'Ombre, il ramène le bout de son manteau jusqu'à ses yeux pour cacher sés larmes ; quand rencontrant Ophélie pour la première fois depuis cette vision, il hoche la tête par lentes saccades, en signe de tristesse et d'irrésolution ; quand, dans l'explication avec la reine, il promène ses mains sur sa poitrine avec les crispations d'un homme auquel on arracherait des lambeaux de chair, c'est la mimique expressive de Rossi qu'il imite ou dont il s'inspire.

Jamais peut-être le rôle n'avait été mieux compris et mieux rendu sur les planches de l'Opéra. On a été saisi, émerveillé par cette conscience éclairée des situations changeantes du personnage, par cette intelligence des contrastes que

la folie lucide d'Hamlet promène à travers le drame. M. Maurel joue avec une grande liberté d'allures, une souplesse de manières toute féline. Son masque ténébreux ne se dément jamais. Quelle que soit la passion qu'il couve, il n'a garde de trahir le mystère qu'il cache.

En un mot, il est Hamlet. Tout ce que l'art de l'acteur recèle de secrets utiles à la profession, tout ce qu'il suggère de petits moyens et de petits calculs combinés pour la grandeur de l'effet, M. Maurel le possède. Et, bien qu'un acteur sur la scène n'ait guère que la sécurité contestable d'un couvreur sur un toit, il s'y comporte avec l'assurance et l'aplomb d'un chef de contentieux sur un fauteuil.

J'ai dit, tout à l'heure, que le chanteur était sous la domination de l'acteur. Le chanteur prononce clairement et distinctement ; il sait phraser, il met l'accent juste à toutes choses, et c'est un don qu'il tient de l'acteur. Mais sa jolie voix de baryton est de faible trempe : elle n'a pas une constitution assez robuste pour éveiller l'écho de l'énorme vaisseau construit par M. Garnier. Le timbre n'en est pas non plus très coloré.

Quand M. Maurel ne lui réclame que de la

grâce ou de la tendresse, elle s'exécute volontiers; il en a obtenu des nuances délicieuses dans l'invocation : *Spectre infernal;* dans la belle phrase du trio : *Allez dans un cloître, Ophélie*, et particulièrement dans le duo avec la reine, où il a détaillé, avec des inflexions d'une douleur poignante, les comparaisons d'Hamlet entre le doux portrait de son père et la sinistre figure de l'usurpateur Claudius. Mais, dans les passages où il faut lancer la voix à toute volée, où il doit exprimer la violence de la situation par l'exaltation croissante de l'organe, dans le finale tourmenté qui succède à la représentation du *Meurtre de Gonzague*, par exemple, il est visiblement trahi par la sécheresse ténorisante de son instrument, qui fend l'air en ce moment avec le son grêle et mat d'un tambour en temps de gelée.

Sur d'autres points encore qui exigent une extrême virtuosité, ou bien un style rigoureux, la chanson à boire et le monologue *Être ou ne pas être*, le défaut de puissance est également sensible. Néanmoins, M. Maurel est très nerveux, et, même quand il ne satisfait pas complètement l'oreille, il laisse toujours une impression dans l'âme. Dans le chant comme dans le jeu, c'est à l'intelligence qu'il parle, et l'éloge n'est pas mince.

DON JUAN ET M. MAUREL (1)

Les critiques trop riches d'imagination, Théophile Gautier en tête, ont laissé sur le type de don Juan des appréciations qui conspirent contre la réalité des faits. Certes, il ne me déplaît pas de monter quelquefois dans le ballon de la poésie et d'escalader la nue en compagnie de quelques joueurs de luth, mais j'y mets une condition : c'est de ne pas perdre de vue, dans cette traversée aérienne, les clochers qui me prouvent au moins que la terre est habitée.

Ceux qui ont vu dans don Juan comme un parangon de toutes les fortunes masculines me paraissent avoir dépassé la zone de l'air respirable. Pour moi, j'ai beau soumettre toutes les faces du personnage à mon humble entendement, je ne puis y reconnaître qu'un effronté coquin dont la débauche trempe dans le sang, vilaine mixture! un fanfaron d'amour qui se blesse à toutes les enseignes qu'il décroche et à toutes les lanternes qu'il brise; un coureur de femmes que

(1) 5 janvier 1880.

toutes les femmes fuient; qui n'a pour lui ni doña Anna, ni Zerline, ni les caméristes, ni les maîtresses; un grand seigneur obligé de compter, après chaque déconfiture, avec son domestique Léporello, qui lui donne ses huit jours comme à un autre domestique; un mari dissolu qui, tout bien pesé, ferait mieux de vivre en ménage, bien que sa compagne légitime soit ennuyeuse.

Don Juan serait l'homme du monde le plus ridicule s'il n'apportait pas dans ses mésaventures une morgue toute espagnole, un flegme tout anglais, une bravoure d'essence toute française. Cent coups de bâton mus par des mains invisibles attendent son dos dans l'espace. Il s'agit de parer à tout cela et de glisser entre les mains de la Sainte-Hermandad, des amants outragés, des maris en ébullition, des femmes jalouses, tous coalisés pour la vengeance. Quelles magnificences d'audace, quelles merveilles de souplesse ne faut-il point à don Juan pour rompre les mailles de ce filet, qu'il dénoue toujours à la façon du nœud gordien, avec l'épée!

C'est à ce point de vue que s'est placé M. Maurel, et il a joué don Juan en maître. Il a été le sacripant insolent et hypocrite, tantôt brave, tan-

tôt lâche, qui tue vingt hommes au bal quand il est en humeur de bataille et qui fait rosser son valet le lendemain quand il est mal disposé à recevoir les coups de bâton. Il a compris et rendu le rôle avec une variété d'effets et une propriété de gestes auxquels les acteurs lyriques ne nous ont guère accoutumé. Ce don Juan-là est de son pays : c'est un don Juan bien Espagnol, un don Juan de grand chemin, qui deviendrait carliste en d'autres temps et arrêterait les diligences en Navarre si le Commandeur ne l'envoyait préalablement aux enfers.

J'ai dit déjà que c'était une véritable satisfaction pour l'esprit de suivre attentivement les jeux de scène à la fois aisés et précis de M. Maurel : même quand il se trompe, même quand il sacrifie au détail souligné trop subtilement, on sent toujours l'intention délicate à laquelle il obéit, on se met de moitié avec lui dans son erreur. Il a reparu dans *Don Juan* avec ces qualités artistiques de saveur rare qu'il avait déployées dans *Hamlet :* il s'est emparé du spectateur par les mêmes moyens puissants et pittoresques, par l'éloquente mobilité de la physionomie, par l'arrangement ingénieux du costume et le vivant relief de l'attitude. Son air de tête est d'un picaresque achevé,

avec un petit œil avivé d'une étincelle libertine et une moustache de matou gaillardement relevée à la commissure des lèvres.

Je ne parle que pour mémoire de la façon piquante qu'il a de se débrailler proprement, de porter le feutre en auvent sur l'oreille, et d'arquer les jambes pour leur donner la marche un peu alourdie et légèrement affaissée de l'homme au galant catalogue. Il ressemble à une illustration d'Henri Pille pour *Gil Blas*. Le chanteur a eu aussi son amour-propre : il a cherché l'originalité en évitant tout ce qui pouvait rappeler le souvenir de Faure.

Sa voix ne lui permettait pas de phraser aussi large que son devancier : il a dit plus juste. Il s'est bien gardé de semer des fleurs sur le récitatif; il l'a trouvé suffisamment agrémenté par Mozart, et s'en est tenu au texte du dialogue musical. On lui a redemandé la sérénade à laquelle il a donné un accent tout nouveau, sans en altérer le mouvement ni la mesure : il l'a, pour ainsi dire, hispanisée par des inflexions vocales et, comme il est toujours en situation, il l'a dite face au balcon et non face au public.

Avec M. Faure, c'était un morceau soutenu à

l'instar d'une thèse pour le doctorat ès chant; avec M. Maurel, c'est une sérénade. Dans les morceaux qui réclament une grosse dépense de souffle, dans les passages à l'emporte-pièce, le finale du bal et le dernier défi jeté au convive de pierre, l'organe de l'artiste a paru ce qu'il est réellement, entaché de sécheresse.

La presse avait annoncé diverses modifications et rectifications apportées par M. Vaucorbeil lui-même à l'exécution de *Don Juan;* ces réformes se résument en une seule que je suis loin d'approuver: un ralentissement, une temporisation générale des mouvements sur tous les points où l'œuvre de Mozart touche à la tragédie lyrique et dans tous les motifs à rythme ternaire qui font partie du ballet.

Pour la première fois de ma vie, *Don Juan* m'a semblé long. Qu'un chef-d'œuvre qualifié d'impérissable soit interprété avec une solennité respectueuse, rien de plus naturel! Mais s'environner de précautions excessives, procéder avec tant de tergiversations, pénétrer dans la pensée de Mozart avec cette timidité voisine de la froideur, c'est arracher à l'œuvre sa vie même. Il faut que l'immortalité en prenne son parti: elle n'existe que par le concours des mortels.

FAUST ET Mlle HEILBRON (1)

Il y a longtemps de cela (je ne dirai point l'année, parce qu'une date est toujours le commencement d'une ride ou d'un cheveu blanc), l'Opéra-Comique monta, dans une représentation au bénéfice de Mme Ugalde, le quatrième acte de *Roméo et Juliette*, de Vaccaj, un beau feuillet arraché au livre d'or de la musique italienne. Mlle Vertheimber chanta le rôle de Roméo, et, dans celui de Juliette, on vit apparaître une jeune artiste de l'endroit, que l'on entendait ordinairement aux levers de rideau.

C'était Mlle Marie Heilbron, alors dans toute la sève de son printemps. Il me parut, ce soir-là, qu'elle n'en resterait pas à soupirer de banales romances d'opéra-comique en un acte, et qu'elle chercherait sa voie dans le grand répertoire lyrique. L'événement me donna tort : quelques mois plus tard, Mlle Heilbron cascadait sur la scène des Variétés. Puis, l'occasion, l'herbe tendre, quelque diable aussi la poussant, elle quitta

(1) *Académie nationale de musique*, 3 novembre 1879.

Paris, volant en moineau franc à travers les théâtres de l'étranger.

Elle nous revint : le moineau s'était paré des plumes du rossignol. On l'applaudit aux Italiens, dans la *Traviata*. Puis ce furent de nouveaux voyages, coupés par d'importantes créations au Théâtre-Lyrique, puis de nouveaux voyages encore. Sous l'apparente insouciance de la tzigane, Mlle Heilbron cachait l'indomptable volonté de la juive. C'est devant cette volonté que les portes de l'Opéra se sont ouvertes. Mlle Heilbron a fait ses débuts dans la Marguerite de *Faust*.

Elle a pour elle trois éléments de succès fort enviables : la voix, la jeunesse et la beauté ; une voix de soprano implacablement juste, malgré des excès de vibration ; une jeunesse qui arbore fièrement les belles couleurs de l'automne ; une beauté un peu impérieuse et faite plutôt pour dompter que pour charmer. Elle nous a donné une Marguerite selon son tempérament. C'est à l'acte dit « du jardin » qu'on l'attendait : elle nous l'a présenté d'une façon tout à fait personnelle et qui n'a pas laissé d'inquiéter les partisans de la vieille tradition.

Comme chanteuse, elle a une diction légèrement emphatique qui lui vient de la carrière italienne :

aussi n'a-t-elle point dit avec la naïveté voulue la ballade du roi de Thulé, et n'a-t-elle point mis cet accent de pudeur et de simplicité que réclame le caractère de l'héroïne, dans le délicieux passage où elle oppose à la passion qui l'envahit le souvenir attristant de sa mère et de sa petite sœur mortes. Comme actrice, elle a le défaut de se jeter tout de suite en plein courant, sans calculer la portée d'un geste exagéré. On devine, dès le début, qu'elle est une proie certaine pour Faust : elle a détaillé l'air « des bijoux » sans aucune nuance de curiosité féminine.

L'innocence de Marguerite est encore complète à ce moment, et c'est par coquetterie seulement qu'elle subit l'attraction du coffret. A voir l'œil de concupiscence que prend Mlle Heilbron à ce moment, on croirait vraiment que l'honneur de Marguerite est à si vil prix, et que c'est, non pour les admirer, mais pour les soupeser, qu'elle manie les colliers. Ce mouvement est à réprimer. En revanche, je prendrai la défense des jeux de scène passionnés, dont elle aiguise le duo et l'épisode du balcon.

On pourra les trouver un peu naturalistes, mais ils sont logiques et absolument d'accord avec le sens intime de la partition, qui sonne la diane

des sens avec une intensité singulière. Il faut vraiment que la musique ait des privilèges bien étendus! L'acte du jardin serait de tout point insupportable si les lieux communs de morale libertine des librettistes n'étaient point idéalisés *en fait* par la musique.

Je soutiens que, joué au Théâtre-Français ou au Gymnase, cet acte n'irait pas au bout. Il y a, de la part du docteur Faust un tel parti pris d'insistance et d'obsession, et, dans les personnages de Méphistophélès et de dame Marthe, un tel confit de proxénétisme, que la salle tout entière se lèverait, pour crier au héros, à la place de l'héroïne : « Assez ! Ne brisez pas le cœur de Marguerite! » Mlle Heilbron a rendu les différentes phases de cet affolement charnel avec une vérité et une appropriation d'attitude qui, pour n'avoir point été cherchées par ses devancières, n'en sont moins conformes à la peinture d'une virginité aux abois.

On discutera probablement sur les mérites de cette interprétation osée : je tiens pour l'artiste qui s'y est révélée hardie et originale, comme elle s'est révélée pleine de flamme et d'élan séraphique dans le trio du cinquième acte, où son succès a été décisif.

Mlle SANGALLI ET *SYLVIA* (1)

C'est une opinion communément reçue que l'art de la danse s'en va, comme d'autres arts non moins libéraux, tel que le boston, le jeu de paume et la guitare. Les cheveux des vieux de l'Opéra, de ceux qui virent Duponchel et connurent Véron le docteur, se hérissent tant bien que mal si nous risquons une comparaison timide entre nos ballerines et les leurs. Et, quand ils veulent nous peindre une salle littéralement suspendue aux jambes des Taglioni, des Essler ou des Cerrito, ils arrondissent sérieusement les bras au-dessus de la tête, roidissent le pied de côté, comme cela, légèrement, sans fatigue, en dégageant la cheville, et disent : « Voilà danser ! » Je les crois sur cette preuve.

Je confesse, d'ailleurs, que hormis Mlle Beaugrand, une Dugazon dansante, dont la retraite crée un vide dans les cadres chorégraphiques de la nation ; hormis Mlle Mauri et Mlle Sangalli, la Stolz et la Falcon du genre, les ballerines de l'Opéra tiennent médiocrement les planches, avec

(1) *Académie nationale de musique,* 14 mai 1880.

lesquelles elles s'identifient trop souvent. Il y a bien çà et là, dans les seconds sujets, quelques folles jeunesses qui feraient un peu de bruit en ce monde, si elles consentaient à courber le front sous le joug du style noble et à considérer la danse comme un art et non comme un exercice favorable à la santé. Mais la plupart d'entre elles paraissent s'être imposé l'unique tâche de nous prouver que la femme s'agite et que le diable la mène. Elles ont une sorte de saltation épileptiforme qui se rattache au piétinement fébrile mentionné dans les Saintes Écritures : *Et exultaverunt sicut arietes et sicut agni ovium.*

Calmez-vous, mesdemoiselles, et regardez autour de vous. Voyez, par exemple, avec quelle simplicité pleine de force et de charme Mlle Sangalli combine tous ses mouvements, avec quelle sûreté maîtresse elle décrit ses courbes, avec quelle élévation (c'est le mot propre) elle s'envole.

Le ballet de *Sylvia* n'est guère qu'un grand solo de danse, écrit posément, largement, par Léo Delibes. Il est réglé sans virtuosité, sans *trilles* du pied, sans aucune de ces surcharges d'ornements qui font ressembler un pas à un air constellé de vocalises : il n'en est que plus difficile à exécuter, parce qu'il restreint l'action de

l'artiste sur le public à deux moyens : l'expression de la mimique et l'harmonie de la pose. Ce sont là précisément les qualités essentielles de l'art, les seules qui lui constituent un sens. Mlle Sangalli les possède et par don de nature et par don de conquête : elle a rendu merveilleusement, avec toutes les ressources de ses grâces robustes, la poésie rustique de la *valse lente*, et si quelqu'un eût pu conserver des doutes sur l'inexorable solidité de ses *pointes*, la maestria qu'elle a déployée dans la polka triomphale du troisième tableau les eût pour jamais dissipés.

Rarement les danseuses sont parfaites : les unes ont la légèreté sans la consistance, les autres ont la correction sans la chaleur, d'autres enfin la bravoure sans la distinction. Mlle Sangalli, au contraire, est admirablement équilibrée. Axiome : Mlle Sangalli est la danseuse qui nous divise le moins.

Bien que mon œil ne s'égare sur le personnel féminin du corps de ballet qu'au point de vue étroit de l'esthétique, je trouve qu'il y a nécessité de le renouveler en partie, et conformément aux règles d'une anatomie plus sévère. Je ne tiens pas à ce que la plastique d'une danseuse soit une excitation à la concupiscence : je demande simplement qu'elle ne devienne pas un appel à

la chasteté. L'agriculture manquait déjà de bras, voici maintenant la chorégraphie qui manque de jambes !

MIGNON ET Mlle VAN ZANDT (1)

Mignon est le point de départ timide de la seconde manière d'Ambroise Thomas : elle contient les premiers germes de cette sentimentalité rêveuse qui hante aujourd'hui l'esprit du maître au point d'absorber en lui toute autre faculté. Et depuis, sa muse s'est tellement exaltée dans son commerce avec le génie du Nord, qu'elle a brisé l'enveloppe qui la retenait à la France pour aller se perdre, avec *Hamlet*, dans les brumes épaisses du Danemark. Son tort a été de ne pas se faire suivre de Shakespeare, qui a l'habitude de la contrée.

Comme toutes les conceptions féminines de Gœthe, faites de nuances infinies et de contrastes psychologiques qui vont jusqu'à se démentir entre eux (le cas n'est pas rare dans Gœthe), le rôle de Mignon est d'une composition très difficile.

(1) *Opéra-Comique*, 18 mars 1880.

Tout en Mme Galli-Marié l'avait désignée pour le créer. Par un rapprochement providentiel, il n'y avait point de nature d'artiste qui correspondît mieux à l'idéal de Gœthe. C'était Mignon, avec sa bizarrerie, ses bonds de tête et ses révoltes de bohémienne : Mignon, avec son inconscient amour pour Wilhelm, et son discret parfum de poésie qui l'attire invinciblement vers le pays de l'oranger et des myrtes : Mignon, avec son œil profond, son sourire douloureux et ses flots de cheveux qui lui faisaient un casque de jais.

C'était Mignon enfin! Pour comble, Ambroise Thomas était venu en aide au hasard, en écrivant le rôle pour elle, et d'après la *tessitura* de cette voix irrésolue qui flottait entre le fauve métal du contralto et le timbre éclatant du soprano. Malheureusement, tout en adaptant ses effets aux moyens de la Mignon qu'il avait sous la main, le compositeur élevait d'autres barrières entre le rôle et ses futures interprètes.

Voilà pourquoi j'appréhende fort que Mlle Van Zandt n'y laisse de faibles traces.

Apprivoisera-t-on jamais cette petite sauvage? Pourra-t-on mettre en cage ce rossignol exotique encore imprégné des senteurs du buisson et de la haie? Combien de temps, combien de chènevis et de mouron faudra-t-il?

La carrière de l'opéra-comique français me semble à jamais fermée à Mlle Van Zandt. Cette Mignon d'importation nouvelle dit le dialogue avec un accent austro-suédois, qui a sans doute du charme dans l'intimité d'une conversation, mais qui prend à la scène un caractère d'enfantillage mondain, une saveur d'Exposition universelle hors de propos. C'est dommage : Mlle Van Zandt est une jolie blonde, de ces blondes qui ont la mutinerie de la brune, avec deux yeux en pointe de diamant piqués sous l'arcade sourcilière de la façon la plus agréable du monde. Elle est toute inexpérience et toute gaucherie, non par timidité, mais par grâce spéciale de nationalité. Quant à sa voix, c'est tout ce qui se peut entendre de plus frais et de plus jeune. C'est un mezzo-soprano d'un timbre délicieux, d'une émission franche et nette, avec des suavités d'expression obtenues sans aucune apparence d'art ni d'étude. Il manque à la voix ce qui manque à la femme, c'est-à-dire l'ampleur, la force et la maturité ; mais dans le bourgeonnement de ce printemps il y a promesse d'une floraison magnifique. Le défaut de prononciation que Mlle Van Zandt a dans le parler disparaît dans le chanter, qui est naturel et de complexion harmonieuse.

Je redoute toujours pour ces organisations

exceptionnelles le sort des plantes grasses ou des fruits rares. Les unes fascinent les yeux, les autres éblouissent le palais, on est émerveillé, séduit. On sort, on se ravise : on achète des violettes et l'on croque une pomme.

Mlle VIDAL, M. BELHOMME ET LE *DOMINO NOIR* (1)

La plupart des proverbes se contredisent. Mais contre celui-ci : « On a souvent besoin d'un plus petit que soi, » aucun autre ne prévaut. On pourrait même le modifier en ce qui est du théâtre, en changeant l'adverbe : « On a *toujours* besoin d'un plus petit que soi. » A ce propos il me souvient d'une reprise du *Domino noir*, où les petits rôles sauvèrent les grands.

Le premier acte, qui commence froidement, s'était terminé de même. Sauf Barré, qui eut le ton du dialogue bourgeois de Scribe, les interprètes s'étaient montrés guindés, lourds, mélodramatiques; ils s'agitaient sur ce fin canevas comme des taons empêtrés dans quelque résine. L'orchestre avait déployé dans l'ouverture une

(1) *Opéra-Comique*, 22 mai 1880.

solennité que ce morceau ne comporte pas. Bref, on était sous le coup d'un malaise, lorsque, le rideau s'étant levé sur le second acte, dame Jacinte parut.

Ce fut un éblouissement.

Jusqu'alors le personnage avait été tenu par des duègnes blanchies sous le harnois et qui se retiraient dans dame Jacinte comme de vieux employés se retirent dans une blanche maisonnette à Billancourt, sur le bord de l'eau. Oui, ce rôle, avec celui de la bonne tante Marguerite, est une sorte de pêche à la ligne pour les ex *prima donna* auxquelles les rides sont venues trop tôt. Mais la dame Jacinte de ce soir-là protestait de toutes les forces de sa haute stature, avec toutes les splendeurs d'un magnifique et jeune embonpoint, contre cette vieille tradition que les spectateurs n'acceptentqu'à regret. Cette Jacinte était imposante, redondante, florissante en tous sens et linéaments du corps à l'instar de la noble Badebec, célébrée par Rabelais. A son aspect, j'ai cru qu'on avait changé le programme et que, dans le décor d'appartement, tout espagnol rappelant la pièce bien boisée où se tient le licencié Sedillo, Gil Blas lui-même allait entrer. Mais, si Gil Blas n'est pas venu, nous avons eu au

moins la gouvernante du chanoine Sedillo, telle que nous la peint Le Sage. « C'était une personne déjà parvenue à l'âge de discrétion, mais belle encore, et j'admirais la fraîcheur de son teint..... Il est vrai qu'elle n'épargnait rien pour se conserver. »

Dans *Gil Blas*, dame Jacinte ne chante pas, mais dans le *Domino noir* elle a deux couplets à dire. Mlle Vidal les a troussés avec une verve étourdissante, ruisselante de joie et de santé, et juste avec la voix compétente à la matière, la voix qui doit sortir de la poitrine d'une intendante qui partage avec son maître les coulis et les perdrix flanquées de cailles rôties. On a été suffoqué de plaisir, on a battu des mains à se rompre la paume, et il a fallu que Mlle Vidal entonnât de nouveau, en leur conservant les mêmes propriétés, les couplets qu'elle venait de détailler avec une originalité si convaincue.

L'effet, d'un pittoresque achevé, s'est encore accru quand le grotesque fiancé de dame Jacinte, j'ai nommé le sieur Gil Pérez, s'est présenté sous les traits de M. Belhomme, qui s'est fait encore plus petit qu'il n'est. On a beaucoup ri de l'antithèse, on s'est senti en belle disposition pour ce couple extraordinaire, et il ne se serait pas ren-

contré dans la salle un seul spectateur assez inhumain pour refuser au galant sacristain l'échelle de cordes dont il eût eu infailliblement besoin si l'envie lui fût venu d'embrasser sa dame du Toboso. M. Belhomme, qui a du mal à se faire voir sans faire rire, sait au moins se faire écouter, et c'est d'une bonne voix, mordante et bien menée, qu'il a enlevé le *Deo Gratias*. Rien ne réjouit plus que le triomphe des humbles.

M. HALANZIER [1]

L'inertie est une force, et la plus grande ; toutes les autres viennent se briser contre elle. Or l'inertie est la force de M. Halanzier ; c'est sa formule, comme disent les chimistes. Aux attaques vigoureuses et méritées dont sa direction est assaillie, M. Halanzier répond en affichant le *Trouvère*, flanqué à son extrémité de quelque joyeux ballet.

C'est que M. Halanzier est ferme, âpre et résistant comme un roc ; et comme il a l'aspect du roc, il en a l'immobilité. On a vu des isthmes se laisser percer d'outre en outre ; on a vu des montagnes souffrir qu'on les perforât dans le sens de

(1) Nous célébrons rétroactivement M. Halanzier, comme s'il était encore à la tête de l'Académie nationale de musique, avec huit cent mille francs de subvention.

leur moindre largeur ; nul ne verra jamais M. Halanzier entamé par la dent de la critique.

Et ne vous figurez pas que ce soit de sa part entêtement ou jeu plaisant ! C'est simplement fatalité. Je parlais à l'instant de forces physiques : M. Halanzier, en tant que directeur de l'Opéra, est tout simplement une des forces mal appliquées de la nature, un des agrégats moléculaires mal distribués.

Alexandre Dumas fils, dans une classification restée célèbre, a divisé les femmes, d'après leurs tendances morales, en plusieurs catégories : la femme de feu, la femme de foyer, par exemple, et d'autres encore, sans compter la belle-mère, fruit d'une civilisation fatiguée. On pourrait aussi répartir les hommes, d'après leurs aptitudes intellectuelles, en autant de classes distinctes. M. Halanzier, considéré sous l'angle lumineux de quarante-cinq degrés, est un *homme de comptoir*.

Il est excellent comptable, connaît la tenue des livres en simple et en double partie, établit merveilleusement une balance de budget par l'actif et le passif, ne se trompe jamais dans ses reports ni dans ses totaux ; enfin, c'est un robuste tempérament de caissier contre lequel la considération d'art ne peut rien, ou bien peu de chose.

Sous l'ancien régime, il eût obtenu un emploi important dans les tailles, les aides, les gabelles ou les greniers à sel ! Il eût été fermier général ou grand dignitaire fiscal. Avec un esprit plus aventureux, il eût poussé jusqu'aux grandes Indes pour y fonder un commerce de rapport tel que l'accaparement des denrées coloniales. Et dans cette hypothèse, l'imagination peut aller très loin ; il eût pu devenir une sorte de financier Bouret, flairé des gens de lettres et heureux auprès de quelques demoiselles Hus. Dans le siècle présent, les hypothèques, les contributions directes, l'enregistrement et les domaines, la commission en marchandises et l'escompte sont autant de carrières dans lesquelles il ferait un rapide chemin. La fatalité, par un de ses fréquents démentis à la raison, en a décidé autrement, et M. Halanzier est directeur de l'Opéra.

Il exploite le magasin tel qu'il lui a été cédé par Perrin, comme le successeur de Potin reprendra la suite des affaires de Potin. Il ne vend que les spécialités mentionnées dans l'inventaire du fonds de commerce : il n'y adjoindra pas d'articles nouveaux, parce que l'article nouveau est un risque et qu'un négociant qui entend les affaires ne doit pas courir de risques.

M. Halanzier ne représente pas, il débite. Il

débite les *Huguenots* et *Guillaume Tell*, il débite le *Trouvère* et *Faust*, il débite *Hamlet* et *Don Juan;* il a ses chefs de rayons et ses commis, ses employés d'appel, ses demoiselles de magasin. Il paye son personnel en pièces de cent sous à l'effigie de Louis-Philippe, porte des bretelles brodées, part en voyage avec son argent dans une ceinture de cuir, et met sa monnaie dans des sacs de toile. Son rêve est de gratifier ses clients d'un ascenseur. L'ascenseur posé, M. Halanzier se retirera.

Pour Dieu! ne lui rappelez pas la subvention! Il la traite comme Murger traitait ses maladies, par l'indifférence.

Ne lui dites pas que le progrès dans l'art ne s'obtient qu'aux prix d'efforts quotidiens, de tentatives avortées, de sacrifices dispendieux et de découvertes incessantes. Ne plaidez pas la cause de l'école moderne et ne dissertez pas sur les mérites de l'école ancienne, M. Halanzier n'entend ni ne veut entendre. Il s'arc-boute derrière son comptoir, il cherche un abri tutélaire sous son pupitre de location. Pour lui, la recette est le criterium de la vérité, la base de la philosophie.

D'ailleurs, il a de souveraines façons d'imposer silence aux réclamants.

Le moyen âge, ce sauvage raffiné dans sa férocité, soumettait aux terribles épreuves de l'eau et du feu les criminels, relaps, hérétiques, gens de religion suspecte ou chétifs porte-besace, pour les contraindre à avouer leurs forfaits ou à renier les faux dieux. Ces pratiques barbares ont disparu. Seul, M. Halanzier applique encore à la critique musicale certaines épreuves d'une horreur particulière : les épreuves des reprises, des débuts et des rentrées ! Les bourreaux de l'ancienne monarchie avaient leurs raisons : c'était la manière d'instruire les affaires capitales. En revanche, je ne vois pas bien quelle confession le directeur de l'Opéra nous réclame en nous faisant passer si souvent par la question extraordinaire des débuts, reprises et rentrées, au lieu de nous convier tout d'une flotte à ces premières représentations vigoureuses qui devraient tant plaire à son âme vertueuse. Je crois plutôt que ce régime est un moyen détourné de nous réduire au silence.

M. Halanzier-Dufrénoy s'est dit avec machiavélisme : « Si je convoquais la critique à des tentatives artistiques hardies, à des exhibitions musicales d'un caractère neuf et surprenant, je n'aurais pas une minute de tranquillité dans l'exercice

de mes fonctions, déjà si mal rétribuées ; l'œuvre serait commentée, discutée à l'envi; peut-être verrait-on ce qui ne s'est pas vu depuis plusieurs lustres dans la presse spéciale, une polémique de principes : mon orchestre et mes chœurs seraient sur la sellette ; on aurait l'audace de rechercher si le tempérament de tel ou tel de mes artistes est en harmonie avec la nature de tel ou tel rôle : il surgirait des discussions dans mes corridors ; quel aria ! je ne veux pas de cela dans la maison. J'aime mieux m'en tenir à mes cinq ou six opéras de chevet.

« On aura beau m'objecter qu'une aussi faible quantité, si rarement renouvelée, ne constitue point un répertoire et n'équivaut qu'à une série d'auditions trop souvent répétées; j'aurai du moins la paix rêvée par le sage en sa demeure où le chaume le couvre; je convoquerai la presse à une demi-douzaine de débuts, rentrées ou reprises par chacun an, et, au bout de dix ans, après cinquante débuts dans la *Favorite*, quarante rentrées dans les *Huguenots* et une reprise de la *Reine de Chypre* savamment ménagée, je mets tous les feuilletonistes de Paris au défi d'écrire quoi que ce soit de neuf ou d'intéressant sur les rôles et sur les artistes ; je leur ferai un remords de conscience de s'y arrêter même un

instant; je veux les amener à ne plus pouvoir dire rien, sinon que ce traitement est intolérable, ce qui sera certainement rare, et ce dont je me moque. Le cruel que je suis se bouche les oreilles et les laisse crier! Tel est mon plan. Au rebours de l'abbé de l'Épée, qui apprit aux sourds et muets à s'expliquer artificiellement, je réduirai, par la méthode Halanzier-Dufrénoy, des gens bien oyant et bien parlant au mutisme et à la surdité, et on les verra, dans les couloirs de mon établissement, mimant des feuilletons à pleins gestes! »

Ce système naïf et punique à la fois triomphe sur toute la ligne, prouvant surabondamment que ce n'est pas toujours par les procédés les plus complexes qu'on arrive à son but.

Dans l'*Enfer* du Dante, on voit Virgile se débarrasser des importunités de Cerbère, bête difforme aux trois gueules aboyantes, en lui jetant quelques poignées de terre dont la mastication le fait taire.

Ainsi M. Halanzier-Dufrénoy nous lance à la tête quelques poignées de débuts et de rentrées, avec une pincée de reprises, une pincée seulement! car ses principes de continence et de chasteté, ses idées d'ordre et d'économie ne permettent point qu'on serve des sauces épicées à sa sainte table.

AMAURY-DUVAL

On tenait bureau d'esprit dans la famille de M. Amaury-Duval. Arrivé à l'âge où les souvenirs de jeunesse montent à la tête par claires bouffées, et s'ouvrent dans un coin du cœur avec les parfums d'une cassolette longtemps close, l'artiste n'eut qu'à fermer les yeux pour revoir, dans le lointain de sa vie, l'intérieur capitonné d'art et de belles-lettres dans lequel son premier sourire fut épié et béni. M. Amaury-Duval est né sous une bienheureuse étoile, et trois Mages en cravate blanche, renouvelant à leur façon les exploits de ceux qui vinrent du fond de l'Orient pour adorer le petit Jésus, promènent autour de son berceau leurs physionomies souriantes et gauloises. Ces trois Mages, offrant au nouveau venu l'encens et la myrrhe, sont, à bien compter, un père et deux

oncles. Le père, c'est Amaury-Duval, qui, après avoir touché au barreau, à l'archéologie, à la diplomatie, finit de poste en poste à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et à l'administration des Beaux-Arts. L'un des deux oncles, c'est Alexandre Duval, qui a dissipé le plus clair de son talent dans cent vaudevilles et qui, longtemps avant Barrière, a esquissé les *Faux Bonshommes* réduits à un seul type ; l'autre c'est Henri-Charles Duval, qui s'essaya dans tous les genres, cultivant le conte et la nouvelle rimés, en vrai fils du XVIIIe siècle.

Ainsi M. Amaury-Duval a grandi dans cette atmosphère légère à respirer, qu'on appelle l'honnête tradition d'une famille aisée. Il n'a point connu les commencements pénibles, les amertumes des échecs immérités, les douloureux colportages des premières toiles invendues. Les piqûres d'amour-propre qu'il a ressenties sont insignifiantes, comparées à ces découragements profonds qui se recommandent au dieu Suicide, et le poêle de son atelier a toujours ronflé l'hiver. A peine fut-il entré à l'école d'Ingres que le succès l'y vint trouver. Il avait un tempérament délicat, une imagination courte mais distinguée, une éducation trempée aux sources classiques et rele-

vée des conquêtes d'une étude attentive. Avec ces dons naturels et cette faculté d'assimilation, il devait plaire à Ingres, et il lui plut, il devait faire son chemin dans le monde, et il le fit.

Artiste fin, subtil, observateur, de beaucoup d'intentions, mais de peu de hardiesse, répugnant d'instinct aux vigoureuses entreprises de la volonté, M. Amaury-Duval n'était point homme à tenter l'assaut des cieux, comme les Titans, ou à dérober le feu du ciel, comme Prométhée. Être foudroyé, avoir le cœur rongé par le bec d'un vautour, voilà des perspectives qui ne pouvaient séduire M. Amaury-Duval. Entre Ingres et Delacroix, son choix ne balança pas ; il opta pour Ingres et se confina dans l'emploi des raisonneurs.

Un moment, on crut qu'Eugène-Emmanuel Amaury Pineu-Duval dit Amaury-Duval allait donner des gages à la mythologie. On le vit agacer le chœur des dieux et les forces de la nature antique. D'un voyage qu'il fit en Morée vers 1834 (ah ! si le Casimir des *Messéniennes* était encore en vie, il nous dirait la date exacte !) il rapporta l'idée d'un certain *Pâtre grec découvrant un bas-relief antique*, et qui semblait dédié aux talents de Prudhon pour la figure et de Bertin pour le paysage. Cet essai de pastorale romantique fut laissé pour compte à l'antiquité. Il parut alors que

M. Amaury-Duval renonçait à troubler le repos des naïades, à déranger dans leurs ébats dryades et hamadryades, et à taquiner les satyres au front cornu dans leurs antres pleins de mousse. Il se tourna résolument vers le portrait. La Cour et la Ville vinrent au bout de son pinceau.

Elles y vinrent, comme à un rendez-vous de bonne compagnie où l'urbanité de la couleur et la politesse de la ligne les attendaient en cérémonie. Dire les portraits que brossa ou crayonna le peintre, ce serait déclamer une tirade de Ruy Gomez de Silva sur ses contemporains. Citerai-je les plus connus? Le sien propre, ceux de ses parents, ceux des enfants de Nourrit, du graveur Barre, de Dumont, de Barthe, de l'acteur Geffroy, d'Alphonse Karr, d'Emma Fleury, du général de Brayer, que sais-je encore? Est-ce un dénombrement qu'il vous faut, une manière de *Decem millia signati?* Et portraits d'aller! Et médailles de pleuvoir!

Mais il est une partie des productions de M. Amaury-Duval qu'on connaît moins et qui vaut peut-être plus. Ce sont ses cartons et ses fresques. Là il se montre plein de goût et de correction, épris d'un idéal accommodant, saturé d'élégances de colonies grecques. Les décorations

qu'il a exécutées pour la chapelle de la Vierge à Saint-Germain-l'Auxerrois, et celle de Sainte-Philomène à Saint-Merry, ses peintures murales de l'église de Saint-Germain-en-Laye, *Redemptio*, *Verbum*, *Misericordia*, *Humanitas*, sont d'un artiste expert en nobles poses, habile aux belles tournures, et qu'en d'autres temps Athènes eût employé sans doute à illustrer l'Agora.

En dehors de ces peintures religieuses ou hié ratiques dans lesquelles il a cherché vainement sévérité, M. Amaury-Duval a couché sur la toile des compositions qui reflètent admirablement, selon moi, les véritables tendances de son esthétique privée. Je parle de ses études plastiques de l'éternel féminin. En ce genre il s'est attaqué à la plus grande difficulté qui soit; à l'âge ingrat de la jeune fille. Et dans cette interprétation toujours fuyante de la croissance humaine, il a fixé des points d'arrêt d'une irréprochable vérité. Voyez au Luxembourg l'*Étude d'enfant* assise au bord de son lit et rêvant sans doute à la fragilité des poupées. Rien de plus chaste que sa pose, rien de plus moelleux que ses formes, et, si la ligne est toujours la probité de l'art, rien de plus honnête assurément que cette peinture. C'est l'innocence surprise sans malice, et la fleur cueillie sans souil-

lure. L'artiste s'y est arrêté juste le temps qu'il faut à un papillon pour secouer au soleil la poussière de ses ailes, et cette halte d'une minute a produit une œuvre exquise.

PILS

Le chef-d'œuvre de Pils ressemble à ce héros de Musset que Dieu fit plus petit pour le faire avec soin. Le maître peint généralement sur de larges champs; son pinceau sabre l'espace à la Murat, et ses brosses marchent sur la toile comme si elles étaient chaussées de ces bottes de sept lieues qui effrayaient si fort le petit Poucet. Mais, le jour où il a conçu son *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise*, il s'est ramassé sur ses jarrets, en concentrant toutes ses forces dans la poitrine, ménager de sa respiration, attentif à la parade et prudent à la riposte, à la façon des lutteurs qui risquent une forte partie sous les yeux de la galerie. Et quand cette galerie s'appelle la Galerie du Luxembourg, on ne saurait prendre trop de précautions. Dans un sujet qui évoquait une double

idée de musique et de drame, le problème à résoudre pour l'artiste était d'éviter le mélodramatique ; de conserver au tableau le caractère qu'eut la scène elle-même ; de reconstituer, enfin, les choses telles qu'elles se passèrent dans le milieu bourgeois que la légende leur assigne, sans recourir au procédé de M. Munkaczy. Il fallait — on me passera cette expression qui ne diminue en rien l'œuvre, — peindre une *Marseillaise* et un Rouget de l'Isle à la portée de tout le monde. C'est à la fois et l'origine du tableau et l'explication de son prodigieux succès.

Pils est presque puni maintenant d'avoir trop bien réussi. Quand un tableau arrive à cette popularité, doublée, triplée par la gravure et les reproductions, ce n'est plus une chose, c'est un être qui a tous les inconvénients de la vie publique, et qui passe la moitié de son temps à préserver l'autre moitié des solliciteurs et des importuns. Il en est réduit à arrêter des heures particulières pour entretenir les amis et donner audience aux admirateurs. Ainsi la *Marseillaise* reçoit le matin, dès l'ouverture du Musée, jusqu'à onze heures environ. C'est le moment que vous choisirez pour l'aller voir. A partir de midi, il est trop tard. Elle s'enferme, mieux que cela, on l'enferme dans une

barricade de chevalets et d'escabeaux. Les artistes du quartier, les amateurs, les copistes lui font une garde d'honneur qu'on ne délogerait qu'avec du canon : ils se feraient tuer comme les Suisses du 10 août plutôt que de céder la place aux philistins de l'après-midi. Cette *Marseillaise*, si assiégeante par destination, est à son tour assiégée. Autour d'elle, se hérissent d'épais massifs humains : voici, penchée sur un croquis commencé, une folle tête blonde avec des nœuds cerise dans les cheveux ; à côté, debout et conseillant du doigt son élève, une dame de haute taille à bandeaux gris jadis noirs : un rapin du boulevard Montparnasse est là, le béret rouge sur l'oreille ; un vieux professeur de dessin, qui doit avoir au musée de sa province un *Hercule étouffant le lion de Némée* (1822) et un *Prométhée enchaîné* (1831), couche une tête d'expression sur son album : autour d'eux, c'est un fouillis de chapeaux, d'ombrelles, de mantelets perchés sur des chaises, entre les tabourets et les boîtes à couleurs, un négligé de campement, un beau désordre d'atelier. Tout cela est charmant, j'en conviens, et prête au genre descriptif, mais vous n'en êtes pas moins forcé de remettre votre visite au lendemain. N'avais-je pas raison en vous disant tout à l'heure que la célébrité a ses désagré-

ments pour les tableaux comme pour les personnes?

Ne vous adressez point à moi pour la biographie de Pils : sa vie se définit en deux mots, elle fut officielle et académique. Toutes les récompenses que l'État confère, il les a eues; tous les postes dont l'administration des Beaux-Arts dispose, il les a occupés; il a épuisé l'arsenal des médailles et des palmes. Ouvrez tous les dictionnaires qu'il vous plaira, je vous défie bien d'y trouver, en substance, autre chose que ceci : « Pils (Isidore-Alexandre-Augustin), peintre français, membre de l'Institut, né le 19 juillet 1813, élève de Picot, grand prix de Rome en 1838; deux secondes médailles en 1846; première médaille d'honneur en 1861; médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1867. Chevalier de la Légion d'honneur en 1857, officier en 1867. Professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts en 1863. Mort à Douarnenez (Finistère), le 2 septembre 1875. » Après quoi, rien.

Le point saillant de sa carrière, c'est son voyage de Crimée, où il suivit nos soldats pendant la guerre de 1854. Il célébra par le pinceau la plupart des événements importants de la campagne, et ces compositions militaires, un tantinet roides

et compassées, ont fondé sa réputation. Je trouve qu'il y a là-dedans pléthore de boutons de guêtres, de numéros matricules et de sabres-baïonnettes, et, quant au pittoresque de la péripétie, il est singulièrement dépassé par le procédé moderne des Neuville, des Detaille et des Berne-Bellecour. Le *Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la Marseillaise* n'appartient pas à cette veine; il a une physionomie à part dans l'œuvre de Pils; il prouve ce que l'artiste aurait pu produire dans la peinture de genre tempérée par l'histoire. Le tableau est populaire : je n'ai donc à vanter ni la vérité des attitudes, ni la mâle énergie des figures, ni l'ingénieuse disposition des groupes : ces qualités ont par elles-mêmes une éloquence qui va droit au cœur en passant par-dessus les commentaires de la critique.

Les gestes du personnage principal ont paru entachés de l'exagération du théâtre à quelques logiciens impitoyables; mais l'admirable variété de sentiments qu'exprime l'entourage rachète surabondamment ce défaut. On contesta aussi que la première audition de *la Marseillaise* ait eu lieu dans le salon de Dietricht, le maire de Strasbourg. Le peintre ne s'est pas immiscé dans ce litige entre la légende et l'histoire, et il a traité le

sujet comme la tradition le lui commandait. J'insisterai sur l'exécution, qui est d'un ton merveilleux, sur le fini des étoffes et le poli des accessoires ; il a rendu ces détails avec une précision de contours qui n'exclut point la franchise, et je ne vois rien à reprendre à l'arrangement très artistique du décor.

Le tableau est de 1849, et cette date a sa signification. L'esprit de liberté a bien inspiré Pils ; ce peintre ministériel doit sa plus grande victoire à la Marseillaise, à cette Marseillaise qui a fait tant de prodiges et qui en ferait encore, si on n'abusait pas d'elle, si on la gardait comme une suprême ressource dans les jours d'angoisse — comme le Mont-de-piété du patriotisme aux abois.

HANS MAKART

Voici un homme que le soleil a aveuglé, un peintre que sa peinture a tué. A force de fixer des arcs-en-ciel sur la toile, il a eu des éclaboussements de lumière dans les yeux, et il est mort à demi-fou, persuadé qu'une boîte à couleurs, usurpant les fonctions du cerveau, s'était logée malgré lui dans son crâne. Fin horrible de dompteur mangé par ses bêtes, de gymnasiarque trahi par son trapèze, d'alcoolique rongé par les minéraux !

Au commencement, dans ses hallucinations prismatiques, il vit des pinceaux barrer l'horizon de taches étranges, et des mains qui broyaient sur une palette sans fin des couleurs sans mesure. Il vit, ensuite, grimpés aux échelles qui vont vers

11.

les cieux, des hommes travaillant à des besognes surnaturelles : une Tour de Babel ornée de fresques fantastiques : une revanche des peintres sur les dieux ! Parfois, reculant devant ce tableau colossal qui passait son imagination, il mettait ses mains sur ses yeux dans un geste d'ange déchu.

Puis le rêve revenait lui fouetter les tempes : la boîte à couleurs se renversait de nouveau dans les parois de la boîte à pensées. Et ce qu'il voyait alors était effrayant : des seigneurs contemporains de Maximilien d'Autriche qui, drapés dans des robes chinoises, allaient cueillir le nénuphar sur le fleuve Bleu ; des dames hautes et puissantes, dignes d'être chantées par Ronsard, et qui dégrafaient leur corsage pour Richepin ; des hérauts d'armes soufflant dans des mirlitons ; des porte-bannières impériaux guidant une bande orphéonique, des chevaliers jaune d'ocre sur des montures vert de mer, des Lédas terre de Sienne caressant des cygnes pourprés, des bourgmestres maigres haranguant un peuple gras, un Parthénon percé d'ogives flamboyantes, un chaos de tons, une surabande de nuances, une armée de brosses titubantes !

Hans Makart est mort du *delirium pingens.*

Le hasard seul l'avait fait naître en Autriche. Au

fond, c'était un Vénitien dégénéré. Véronèse, son maître anonyme, lui montrait le poing comme à un élève qui a mal tourné. Mais Tiepolo, son rival mystérieux, du haut de ses échafaudages, regardait avec envie ce moderne enfiévré qui eût expédié un plafond de palais en vingt-quatre heures. Hans Makart avait dans son pinceau cette virtuosité que Gustave Doré a dans son crayon, et Strauss dans sa musique.

Par les proportions, c'était un grand peintre. Il avait le goût de ces vastes décorations qui, suspendues aux voussures d'une salle à manger, versent des rayons de lumière dorée dans les coupes pleines. Il aimait à représenter les chairs nues, parce qu'il avait une intuition vague de la Vérité et, parfois, penché sur la margelle du puits où la Déesse se cache, il en a saisi quelques apparences. Après quoi, doutant de pouvoir jamais en fixer les formes, il se tournait vers le portrait — semblable à un explorateur qui, parti à la découverte du pôle, planterait sa tente dans l'île de la Grande-Jatte. Sa passion dominante était celle des draperies et des étoffes tendues dont il a fait un merveilleux étalage dans ses œuvres préférées ; s'il n'eût été Makart, il eût voulu s'appeler Jaluzot.

Quelque peine qu'il se soit donnée pour atteindre au grandiose, il en est toujours resté au colossal : c'est le châtiment des artistes qui n'ont pas l'ambition du sublime, et qui bornent leur idéal aux limites des élégances mondaines. Il périra par où il a péché, par les soies, les satins et les velours. Habile dans les trompe-l'œil — ce libertinage de la perspective — il a eu pour la ligne le mépris que les escamoteurs et les joueurs de muscades ont pour ces vieilles barbes de physiciens.

Il a eu pour lui le suffrage des bourgeois cossus, à qui ses tableaux, aveuglants comme des cassettes de pierreries, donnaient des démangeaisons de vol. Mais, devant le labeur considérable de ce peintre, emporté à l'âge de quarante-quatre ans sans avoir pu mettre son nom au bas d'une œuvre d'art, le penseur détourne la tête avec chagrin. Et le philosophe, toujours enclin aux conclusions ironiques, regrette que toute la gloire de Makart tienne dans cette fameuse *Entrée de Charles-Quint à Anvers*, qui — contrairement aux intentions du peintre — représente moins une entrée d'Empereur qu'une sortie de filles.

XAVIER AUBRYET

Je parlerai d'Aubryet mort, comme j'aurais parlé d'Aubryet vivant, avec cette franchise polie qu'on doit à ses semblables.

Ne l'ayant pas rencontré au temps de la jeunesse, où la conscience d'un homme est, pour ainsi dire, transparente, j'ignore s'il y avait dans cet esprit d'acier place pour un grand cœur.

Les amis de la première heure savent seuls l'influence que les amertumes de la vie ont sur les caractères, et l'Aubryet que j'ai connu marchait vers la dernière heure.

Il y marcha d'abord les yeux bandés, grand manieur de paradoxes en idées comme en plaisirs.

Il avait, lorsque je le vis pour la première fois, la figure mate et fatiguée d'un Albanais que des

parents inconsidérés auraient amené tout enfant à Paris. Sous cette sécheresse de peau à allumettes, c'était grand drainage de maladies. On ne s'en serait pas douté, à l'entendre chantonner d'une voix guillerette et perçante des couplets hyperbadins qu'il avait composés sur les sarcocèles.

Un jour quelqu'un, Cham, je crois, me dit : « Aubryet est malade, il est au lit, il ne s'en relèvera peut-être jamais. »

Au lit ! au lit ce boulevardier qui avait l'agilité de la truite ! Entendais-je mal ?

J'entendais bien. Un bourreau, avant-coureur de l'induration de la moelle, de l'ataxie locomotrice et du reste, l'avait saisi par les deux bouts et se préparait à le tordre comme un linge entre les mains de deux laveuses inexorables.

Je l'allai voir ; il habitait dans la rue Taitbout un petit appartement qui avait l'air feuille-morte et le rangement tatillon d'un pied-à-terre de vieille fille. Étendu sur une chaise longue, le corps enveloppé de couvertures, la barbe grise et drue, les yeux éteints par la cécité, le pauvre Aubryet commençait à s'offrir le luxe effrayant d'agoniser vingt-quatre heures par jour pendant cinq ans !

Il vous souvient de ces vieux saints du martyro-

loge, couchés, dans les estampes, auprès d'un crâne, d'une croix et d'une cruche. Tel Aubryet. Un oiseau, qui sautillait dans une cage et qu'il prenait de temps en temps sur sa main, était son fidèle compagnon. L'oiseau, d'un bec résolu, donnait des aubades au printemps dans cette chambre de moribond.

Les buveurs de champagne d'antan avaient presque abandonné Aubryet : de là le chapitre qu'il écrivit en tête de la *Philosophie mondaine* sur la *Maladie à Paris;* chapitre étincelant de verve mordante, et vrai à faire hurler. Au milieu de ses tortures, il avait gardé toute sa tête d'homme de lettres véritable. Nous travaillâmes toute une semaine à repolir un pastiche de l'*Ingénu* qu'il avait, à ses débuts, arrangé d'après Voltaire. Ses observations sur le tour presque inimitable de la phrase voltairienne, ses critiques sur la propriété des mots qui font la base de la langue au XVIIIe siècle, étaient décisives et frappées au coin de l'imagination la plus raffinée.

Dans les heures interminables de la solitude, Aubryet s'était bâti une imprimerie cérébrale ; il y *composait* des morceaux de deux cents vers que sa mémoire livrait le lendemain au copiste. Il dictait, ne pouvant plus écrire. J'ai vu, — misère humaine ! — ce poète délicat, ce fin dandy

de la plume, prendre une leçon d'écriture d'un professeur à l'école des Jeunes Aveugles!

Le bagage littéraire que laisse Aubryet est léger; mais comme la postérité, qui a beaucoup de chemin à faire, n'aime point à se surcharger les épaules, il se pourrait bien qu'elle emportât loin quelques pages brillantes de l'auteur des *Jugements nouveaux*.

Aubryet fut poète, mais il se tint toujours à distance du délire poétique. C'était un sceptique capable d'aller rendre grâces aux dieux, monté sur un vélocipède.

RENAN A L'ACADÉMIE

J'ai lu le discours de réception qu'a débité M. Renan à l'Académie française, et il m'a stupéfié. Je l'ai relu, pour le comprendre, avec une attention scrupuleuse et dans son entier; mon étouffement s'en est accru. Je savais que, de tous les écrivains de ce temps, M. Renan était peut-être le plus initié aux délicatesses du pathos; je savais qu'il triomphait dans le vide pompeux et dans le creux profond; qu'il excellait à égarer la vérité dans les méandres de la rhétorique; à détourner galamment de leur principe ses propositions philosophiques; à se contredire ingénieusement, et à ne rien laisser debout de sa propre argumentation en la discutant avec lui-même. Je savais qu'il s'entendait mieux que personne à masquer, par des mots ronflants et

des expressions poétiques, une masse confuse d'idées mal disciplinées et contraires à la marche ascendante de la science moderne. Je savais qu'en tant que philologue il avait rendu des services indéniables à l'histoire critique de la langue sémitique et hébraïque, et qu'il avait usurpé une réputation de philosophe à facettes qu'une étude comparée de ses ouvrages détruit de fond en comble.

J'avais admiré, lors de la publication de ses *Dialogues philosophiques* , en 1876, à quel illuminisme étroit l'avaient mené ses vagabondages en Terre-Sainte.

A cette date, il était déjà facile de prévoir l'action fatale que le culte obstiné de la spéculation dans l'abstraction produirait sur ce cerveau, plein d'illusions bercées par le flot lymphatique d'un style grandiose.

Le discours qu'il a prononcé à l'Académie française en est la résultante. Tournez-le en tous sens, retournez-le, sondez cette épaisse phalange d'adjectifs serrés contre les mots à la façon du jargon de Malebranche ou de Spinoza, vous serez frappé de la contradiction perpétuelle des assertions, de la fausseté des déductions, du papillotage fatigant de cet impitoyable phraseur.

L'âge des aventures passé, M. Renan revient insensiblement au point de départ de son éducation religieuse. Il a escaladé avant-hier l'Olympe de la platitude. Il n'est pas question ici de son embaumement de Claude Bernard, auquel il succédait : M. Renan a toujours vécu dans l'éther du rêve et de l'utopie ; c'était l'homme le plus mal choisi du monde pour étudier la méthode expérimentale d'un physiologiste, et assigner aux doctrines de son prédécesseur leur caractère et leur portée scientifiques. Il était naturel qu'il en parlât comme il en a parlé, en rôdant autour du sujet comme un renard autour d'une poule défendue par un grillage.

Ce qui m'a singulièrement atterré, c'est la manière entortillée et confite en humilité sulpicienne dont il a célébré l'Académie elle-même et son institution par Richelieu. Les discours de récipiendaires, quand ils sortent de la plume d'écrivains brillants, sont tous armés d'une pointe de malice, voire d'impertinence, qui ne déplaît pas à l'Académie. Cet éperon la pique au jeu des allusions, il y lève un essaim de sous-entendus malicieux, de feintes d'escrime littéraire, de paillettes que l'esprit de ces messieurs passe au crible, selon le tour et la tendance de chacun.

M. Renan n'a été que vain et fade. Jamais fakir prosterné devant quelque idole indoue n'a marqué son zèle aveugle par des prostrations plus complètes. Jamais pèlerin de Lourdes n'a fêté miracle par des génuflexions plus profondes.

M. Renan a débuté par une assertion qui chez tout autre ne serait qu'une flatterie banale, mais qui, dans l'espèce, est l'écho du système de sélection sociale qu'il a défendu dans ses *Dialogues philosophiques :* la masse humaine asservie au despotisme de quelques-uns. Il effleure de nouveau cette thèse; pour lui, l'Académie constitue, en littérature, une forme idéale de cette classification rudimentaire.

Il a dit, en substance, que l'Académie était la plus durable des créations de Richelieu, et qu'elle était le symbole de la liberté d'opinion et de pensée. Ainsi, le grand mouvement d'égalité politique et civile déterminé par Richelieu, l'organisation coloniale de la France, les réformes de finances et de législation, l'amélioration sociale poursuivie sans relâche, au prix de quelques têtes de nobles, la création d'établissements de production et d'art qui ont ouvert la voie à l'industrie nationale, tout cela pâlit, aux yeux de M. Renan, devant cette Académie française qu'il

prend pour une institution d'État et pour une école professionnelle de liberté.

Il a célébré — comme Ovide le chaos — la composition de l'Académie se recrutant ici chez les monarchistes, là chez les républicains, tantôt chez les déistes, tantôt chez les athées, c'est-à-dire la cause même de l'immobilité et de l'inutilité de l'Académie considérée comme corps intellectuel, et il a terminé en exprimant le désir de voir le monde se régler sur l'Académie. C'est sa logique.

Touchant à la noblesse du dix-septième et du dix-huitième siècles, il lui a délivré, en passant, un certificat de bonne éducation et de politesse où le siècle actuel n'aurait pas le droit de prétendre.

Ceux qui, dédaignant les narrations compassées des historiographes royaux, vont puiser la preuve des faits aux sources originales, dans les annalistes intimes, ont dû tressauter.

Les mystères de l'éducation des hautes classes pendant les dernières monarchies sont aujourd'hui percés à jour. Que M. Renan ouvre les mémorialistes, les conteurs d'anecdotes vécues et saisies au vol comme celles de Tallemant des Réaux, et les épistolaires. Qu'il y étudie sur le vif de leurs vices cette noblesse de cour friponne

au jeu, grossière en son langage, tantôt soutenant les filles, tantôt soutenue par elles, emprisonneuse d'héritiers, et voleuse de douaires; cette magistrature pillarde, hypocrite, concussionnaire, contre laquelle le grand Conseil du roi avait tous les jours à requérir; ce haut clergé, chargé de bénéfices, dont les excès publics ont établi pendant deux siècles la permanence du scandale. Lisez donc une page de Jean Hérouard, médecin de Henri IV et du petit Louis XIII sur les mœurs authentiques des gentilshommes de Saint-Germain et du Louvre. Lisez donc au hasard un paragraphe de Saint-Simon, de Duclos, de Collé, de Bachaumont, de Métra.

Demandez donc aux Archives un dossier de la Tournelle, un registre du Parlement; mettez le nez dans les rapports de Buvat, de Marais et des agents de Sartines, et ayez ensuite le courage d'écrire que la noblesse était bien élevée aux dix-septième et dix-huitième siècles !

Mais il est un passage du discours de M. Renan qui a terrassé mon faible entendement; c'est celui où il est dit que l'Académie seule a qualité pour distribuer la gloire, et qu'elle seule « sait décerner une louange qui fasse vivre éternellement ». Est-il vrai? En décernant des louanges à

Bardin, à Fraguier, à Goibau du Bois, à Bazin de Besons, à Cauvigny-Colomby, à de la Loubère, à Cassagne, à Giry de Saint-Cyr, tous académiciens, l'Académie les fait vivre éternellement? Quoi! elle ferait vivre éternellement Mauroy, Lavau, Massieu, Houteville, Ferrand, Testu, Parseval Grandmaison, Bergeret et Ballesdens, qu'elle a reçus dans son giron? Voilà un genre d'immortalité dont M. Renan désire au moins se passer.

Cette immortalité, il se prépare à l'acquérir par d'autres moyens. « Comptez sur moi, dit-il, pour vous aider à étonner les personnes qui n'ont pas le secret de vos choix et n'en comprennent pas toute la philosophie. » Ces personnes sont nombreuses et ne se laissent pas étonner si facilement que le croit bénévolement M. Renan. Que va-t-il faire, se demande-t-on, pour étonner les pauvres diables qui n'ont pas le secret des choix de l'Académie et qui n'en saisissent pas toujours l'économie? On attend quelque proposition surprenante par son étrangeté, quelque chose de bien extraordinaire.

On croit qu'il va s'écrier, dans une virulente apostrophe : « Voulez-vous que j'imite le violoncelle aussi bien que Fusier, du Palais-Royal? Voulez-vous que j'avale des sabres et des étoupes

enflammées, comme si j'avais battu l'estrade avec les frères Zemganno? Faut-il que j'aille chercher des poids de cent kilogrammes, un balancier et une corde pour faire des tours de force, d'équilibre ? Faut-il que je m'établisse à la foire aux Jambons dans une loge où je vendrai du racahout des Arabes et du coca du Pérou? Dites-le. Ne vous gênez pas avec moi. Vous comprenez que je la connais dans les coins, moi!... un vieux compagnon d'armes du prince Napoléon! »
M. Renan est plus modeste, il promet simplement d'être exact aux séances de l'Académie.

Je vous ferai grâce du reste de l'élucubration. Mais je signale les tendances rétrogrades de ce discours d'un homme qui a été pendant un an presque aussi célèbre que Jésus-Christ. Vous y verrez ce que devient un écrivain qui a eu jadis assez de talent pour se passer d'être académicien, et qui a condensé tant de nuages métaphysiques dans sa tête qu'il n'est plus maître de les en chasser maintenant. Le premier agrégé ès lettres d'une faculté de province eût trouvé des accents plus éloquents et une prose plus claire, sinon plus harmonieuse, pour l'éloge de Claude Bernard proposé au concours.

J'ai cru qu'Académus en colère allait lever son bâton sur le promeneur indiscret qui foulait si lourdement les plates-bandes de son jardin.

MES PRISONS

Longtemps j'ai considéré Latude, Casanova, Silvio Pellico, Blanqui comme de célèbres incarcérés, mais je suis revenu de cette illusion.

Il y a quelque chose de beaucoup plus original dans le cas de mon ami Louis Jeannin. En effet, il paraît que Louis Jeannin a comparu devant la justice de son pays, — et il n'en a pas été prévenu! — qu'il a été condamné à un mois de prison, — et il n'en savait rien! — qu'il l'a fait, — et il l'ignorait complètement!

Le hasard vient de lui apprendre que son honneur n'était pas intact; que son *moi*, comme dit Sosie, avait été frappé, hors sa présence, d'une condamnation aussi afflictive qu'infamante, et qu'il avait purgé cette condamnation dans les geôles de l'Etat, sans s'en apercevoir le moins du monde.

Les honnêtes gens qui lui serrent quotidiennement la main, la lui auraient énergiquement refusée s'ils eussent connu les faits ; et Jeannin lui-même ne la leur aurait pas tendue s'il eût été au courant de sa situation. Mais on avait négligé de l'en instruire. Jeannin, ou *le prisonnier sans le savoir*, vivait paisible du fruit de ses larcins, fréquentait la Bourse et badinait avec la muse à ses heures perdues, lorsque l'idée lui vint de fonder le journal *le Beaumarchais*. Il fit la déclaration d'usage à la Préfecture de police, et — c'est ici que la duplicité de son caractère éclate — il ne craignit pas de la libeller ainsi : « Je soussigné, Louis Jeannin, *jouissant de tous mes droits civils et politiques*, etc. »

La Préfecture jugea que la coupe de l'infamie avait été suffisamment vidée par Louis Jeannin, et qu'il était urgent d'éloigner ce honteux breuvage de ses lèvres déconsidérées.

Elle manda Louis Jeannin qui, pendant vingt-quatre heures, eût pu faire graver sur sa carte : « Directeur du *Beaumarchais*, invité à se présenter demain, à deux heures, à la Préfecture de police (bureau de la presse) pour affaire le concernant. »

Il comparut devant le fonctionnaire qui l'avait appelé, avec ce faux air d'innocence que jouent si

bien les vrais coupables. Il avait même imprimé à sa physionomie je ne sais quel cachet de riante assurance qui aurait déconcerté tout autre fonctionnaire. Mais celui-ci, habitué à retrouver l'expression du vice sous les couleurs dont il se pare quelquefois, ne fut nullement désarçonné.

— Vous vous appelez Jeannin ?

— Oui, monsieur.

— Jeannin... Louis ?

— Oui, monsieur, Louis Jeannin.

— Agé de trente-trois ans ?

— Trente-trois ans, oui, monsieur.

— Vous vous occupez de Bourse ?

— Parfaitement.

— Vous avez déclaré que vous étiez dans l'intention de faire paraître à Paris un journal hebdomadaire quant à la périodicité, littéraire quant au fond, et étranger aux matières politiques...

— *Le Beaumarchais*...

— Attendez... (en pesant sur les mots à la façon d'un homme sur le point d'en accabler un autre)... Et que vous jouissiez de tous vos droits civils et politiques ?...

— Bien entendu.

— Voyons, monsieur Jeannin, inutile de feindre... Avec nous, peine perdue... Dans votre position, vous ne pouvez être gérant d'aucun journal.

— Moi!

— Oui, vous. Vous le savez aussi bien que moi.

— Vous avez été condamné à un mois de prison... police correctionnelle... octobre 1878... Ne faites donc pas l'enfant.

Jeannin était aplati. Il tombait de son bas. Il bégayait des explications saugrenues : « Il se peut, disait-il, que j'aie été assigné à mon insu... On m'aura condamné par défaut... Jamais je n'ai mérité la prison. C'est une erreur judiciaire de plus. »

— « A quoi bon nier? répliquait le fonctionnaire, en feuilletant un énorme dossier, non seulement vous avez été assigné, jugé, mais encore vous avez payé votre dette à la société, vous avez accompli votre peine, vous avez fait votre mois de prison. J'ai sous la main un duplicata du registre d'écrou : le voici! »

Et il tendait une pièce en règle à Jeannin, qui avait l'audace de protester comme un beau diable et criait : « Vous vous moquez. C'est un autre Jeannin! C'est un autre Jeannin! »

Et, en effet, il s'agissait d'un autre Jeannin, également prénommé Louis, également familier de la Bourse, également âgé de trente-trois ans... mais pas blond!... Pas blond! C'est cette nuance

qui sauva Louis Jeannin, directeur du *Beaumarchais.*

Le fonctionnaire avait fini par mettre la main sur un signalement authentiquement dressé, établissant que le jugé, le condamné, l'écroué portait barbe et cheveux noirs de jais.

Or Jeannin est d'un blond Mendès. D'ailleurs, les sergents de ville, de service au coin des rues Lamartine et des Martyrs, peuvent attester que, depuis tantôt dix ans, Louis Jeannin est l'objet d'agressions nocturnes, toujours repoussées, dans lesquelles il est régulièrement traité de « beau blond ».

Nul doute ne peut désormais subsister. Mais voyez à quoi tient la réputation d'un homme?

Puisque nous causons verrou et prisons, vous saurez la plus lourde charge de mon cahier judiciaire. Il y a des moments où la conscience force le criminel à dévoiler son crime aux yeux de tous: la voix de la conscience a fait plus d'arrestations que la perspicacité des agents. J'obéis à cette loi de la fatalité qui nous pousse à nous livrer nous-mêmes, quand il reste quelque bon sentiment au fond de nos cœurs.

Au surplus, le journaliste doit s'attendre à toutes les entreprises contre sa personne et son nom.

Une polémique peut naître de journal à journal. Dans la fièvre de la vie publique, un confrère, emporté par la passion, peut vous jeter à la tête le souvenir d'une faute légère dont il travestit les origines pour les besoins de sa défense. Je cherchais depuis longtemps une occasion d'expliquer ma condamnation de 1868. J'aime mieux tout avouer. Les âmes généreuses apprécieront la loyauté qui m'inspire. Qu'on me frappe, mais au moins qu'on m'entende !

J'étais fort jeune en 1868, j'habitais la rue Notre-Dame-de-Lorette, et déjà (les mauvais instincts n'attendent pas le nombre des années) je recevais chez moi des hommes de lettres et des artistes, — Lacenaire fut poète — je dînais extrêmement tard — par hygiène sans doute — entre une heure ou deux heures de l'après-minuit. Je ne dînais jamais seul — par principe probablement — et j'invitais toujours de cinq à dix amis, choisis dans tout ce qu'il y a de plus hostile aux concierges.

Les locataires manifestèrent bientôt une grande répulsion pour mon voisinage, et ils en étaient arrivés à l'apogée de la haine lorsque, fatigués de souper sur la table (il me semblait avoir dit dîner?)

nous prîmes l'habitude, mes convives et moi, de mettre la nappe sur le parquet et de manger, accroupis en tailleurs.

Deux modistes sexagénaires demeuraient au-dessous de moi. Nous les respections en tant que femmes, mais leur âge ne les protégeait pas contre les bruits des assiettes et des verres retombant sur le plancher sonore avec des cadences macabres.

Ces modistes sexagénaires ne tardèrent à se formaliser du sourd travail de taupes altérées qui s'opérait au-dessus de leurs têtes, et cherchèrent dans leur imagination surannée des moyens de vengeance à portée de leurs bras débiles. Elles en inventèrent un qui, pour n'être point nouveau, ne manquait pas d'une certaine amertume, d'abord parce qu'il était injuste dans son application : j'en supportais toutes les conséquences.

Elles attendaient que je fusse couché, se levaient à l'aube, et, sous prétexte de nettoyage, frappaient le plafond où reposait mon lit, à grands coups de têtes de loup, depuis cinq heures du matin jusqu'à huit heures. Ceci sans nuire à leur commerce. Elles n'ouvraient leur magasin qu'à huit heures, et j'avais un cauchemar atroce... Je les voyais ! ! !

Elles se fatiguèrent avant moi, et il leur naquit

des rhumatismes bizarres dans les deltoïdiens. Mais aux grands maux les grands remèdes! Une nuit que Melchissédec et Arsandaux, deux barytons, chantaient le duo du *Chalet* écrit pour une basse et un ténor, la police fit irruption dans mon domicile, à la requête des modistes sexagénaires excédées, dressa procès-verbal de tapage nocturne et releva contre moi le grief principal d'avoir (teneur exacte) « résisté aux agents qui lui enjoignaient d'avoir à cesser le tapage. »

Les modistes sexagénaires allaient goûter les plaisirs de la vengeance, — les seuls, hélas! qui fussent permis à leur âge!

Traduit ignominieusement devant le tribunal de simple police, séant cour du Mai, au Palais, je fus condamné quoique innocent (je prouvai que je n'avais pas fait ma partie dans le duo du *Chalet)* à vingt-quatre heures d'emprisonnement et à cinquante francs d'amende.

Douze ans ont passé sur cet accident de ma vie, et pourtant je rougis encore de ma faute comme au premier jour. J'en demande pardon à Dieu, aux hommes et aux modistes sexagénaires, et j'ai besoin de tout mon courage pour continuer...

Janvier avait mis sa perruque à frimas, lorsque je reçus l'ordre de me constituer prisonnier à la

Conciergerie, qui m'avait été assignée comme lieu de détention.

> Or, il régnait un froid, il faisait une bise
> A fendre en deux le fard de madame Soubise.

Mais j'avais alors dans ma garde-robe une pelisse à fourrures qui faisait l'admiration de tout mon quartier. Les épiciers se mettaient sur leurs portes pour me voir passer ou plutôt pour voir passer ma pelisse, car, pour me découvrir dedans, il fallait monter sur des escabeaux.

Arrivé à la Conciergerie, je fus d'abord écroué, puis remis aux mains d'un porte-clefs qui me toisa de pied en cap et me trouva vêtu à son gré.

— Si monsieur désire, nous allons commencer par le cachot de Marie-Antoinette?

— Comme il vous plaira.

Je me laissais conduire.

— Le tableau que vous voyez est de M. Müller, membre de l'Institut...

— Il me plaît.

— Il est très bien peint; il représente Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire...

— Le sujet me plaît.

— Si monsieur veut bien remarquer l'attitude

de Fouquier-Tinville ; on en vante beaucoup l'énergie.

— Oui, elle me plaît, je l'admire.

Tout me plaisait, j'admirais tout.

— Maintenant, monsieur veut-il visiter le cachot de Robespierre, qui est à côté?

— Très volontiers.

Et il me mena voir le cachot de Robespierre. Il était instruit, il m'apprenait mille choses que j'ignorais. Je lui donnai quarante sous de pourboire. Et après m'avoir montré les curiosités de la prison, il me reconduisit jusqu'à la porte, et il allait me mettre en liberté avec force révérences, lorsque le greffier d'écrou cria du fond du couloir :

— Eh bien ! eh bien ! qu'est-ce que vous faites donc, Auguste? Voulez-vous bien mener monsieur au 7, et plus vite que ça. C'est le 882.

Le porte-clefs — ne croyant pas qu'un homme ainsi fourré pût l'être en prison, — m'avait pris pour un visiteur de marque, pour un clubman, pour un membre de la *Société protectrice du Tirage à cinq dans les grands cercles de Paris*.

Je subis ma peine en compagnie de cochers qui

avaient donné le fouet à des voyageurs, d'employés maladroits qui avaient précipité quelques pots de fleurs sur la tête des passants, et de cabaretiers en contravention pour avoir fermé leur devanture après minuit.

Ainsi furent vengées les modistes sexagénaires.

C'est égal! en ce temps-là j'avais une fière pelisse! J'avais l'air d'avoir hugelmanisé un ours.

MUSÉE RÉVOLUTIONNAIRE

De quel saisissement je fus pris, lorsque je pénétrai pour la première fois dans la maison des Batignolles où M. de Liesville avait logé son Musée révolutionnaire! A cent mètres de la station d'omnibus — tête de ligne Batignolles-Clichy-Odéon — rencontrer tout à coup les Révolutions paisiblement installées dans leurs meubles! Se heurter, dans une habitation qui ne trahit pas son secret au dehors, à la danse macabre de la politique française exécutée par des objets! N'y avait-il pas là de quoi « révolutionner » un homme non prévenu?

En moins de deux heures j'ai vu les sections armées se masser devant l'Hôtel-de-Ville, j'ai vu les dames de la Halle défiler sur la route de Versailles; le brave La Fayette qui montait sur son

grand cheval blanc; Louis XVI, le *modèle des rois*, qu'on arrêtait à Varennes, et Bonaparte qui assiégeait Toulon. Cette impression fantasmagorique est aujourd'hui à la portée de tout le monde, M. de Liesville, par un sentiment de vulgarisation étranger à la plupart des collectionneurs, s'étant gracieusement dépossédé en faveur du public.

En effet, il a offert à la Ville de Paris la collection révolutionnaire formée par lui à grand renfort d'argent, de voyages, de patience et d'érudition ; il a livré ses trésors au Musée Carnavalet, situé — on ne le sait pas assez — rue de Sévigné, au Marais. C'est un don magnifique. Au surplus, M. de Liesville était un gentilhomme démophile à la façon de ce Noailles qui proposa l'abolition des privilèges à l'Assemblée nationale de 1789. Je le propose en exemple aux bourgeois rapaces de notre temps, encore que je désespère qu'ils l'imitent.

M. de Liesville a eu le talent, exceptionnel au temps banal où nous vivons, de composer une collection originale dont les événements se rattachent exclusivement aux périodes agitées de notre histoire. Elle commence en 1787 avec les prodromes de la secousse révolutionnaire, se poursuit sans interruption jusqu'en 1804, et cesse

avec la proclamation de l'Empire. Elle reprend en 1814 et 1815, lance une œillade aux *trois glorieuses* de 1830, et arrive, en comptant l'étape de 1848 à 1852, à la Restauration de la République de 1870, jusqu'à nos jours. C'est l'ensemble des commotions et des revendications populaires; l'agonie et la mort de la monarchie et de l'empire; l'aurore sanglante des jours républicains que M. Grévy coule en paix. Tout joyeux d'une décision qu'il a quelque peu provoquée, M. Jules Cousin, conservateur du Musée et de la bibliothèque de la Ville (conservateur, musée et Bibliothèque modèles), a rapidement organisé les salles réservées à la collection Liesville, déjà baptisée : *Section révolutionnaire* du Musée Carnavalet.

Ce qu'il y a dans cette collection, le volume tout entier des *Bravos et Sifflets* ne suffirait point à l'exposer, voire sommairement. Il me souvient de l'aspect comique et farouche qu'elle avait dans son logis des Batignolles : c'était comme la garde-robe des Barbe-Bleue de la politique.

Je la vois encore.

C'est d'abord une réunion de livres classés par ordre de matières, avec dossiers individuels où chaque personnage a sa place marquée comme

dans des sommiers judiciaires. C'est ensuite un cabinet céramique où fontaines, plats à barbe, pots à moutarde, soupières et services de table viennent en files serrées dérouler l'innombrable série des emblèmes patriotiques. Plus de deux cents assiettes à sujets variés, pendent aux murs. Rappelons, entre parenthèses, que la guillotine était absolument proscrite du fond de la décoration et que toutes les faïences où l'engin sanguinaire est peint ont été fabriquées après coup. Les potiers de la Révolution ont négligé ce motif aussi propre à couper l'appétit que les têtes. Toutefois certaines porcelaines, cuites à Berlin, à l'usage des émigrés, représentent l'exécution de Louis XVI et de Marie-Antoinette avec une hideur de détails dont le but se devine. Lors de la vente des vieux bois de justice qui eut lieu sous le dernier Bonaparte, on proposa un couperet pseudo-révolutionnaire à M. de Liesville qui ne le jugea point authentique et le laissa pour compte à l'administration.

Voici les vitrines aux éventails : il y en a de toutes sortes et de toutes dimensions, les uns en soie, les autres en papier. Les cérémonies les plus compliquées y sont retracées d'un pinceau souvent délicat, toujours pittoresque ; chansons,

impromptus, marseillaises s'y lisent en légende. Ici c'est une *ronde joyeuse dédiée à la nation, à l'occasion de l'assemblée des notables de* 1787; là *c'est la pompe funèbre du clergé de France décédé à l'Assemblée nationale le 2 novembre* 1789; plus loin, c'est *Robespierre brûlant l'athéisme, le fanatisme, et dévoilant la vérité* à la fête de l'Être suprême le 20 prairial, et, de fait, on voit ce pauvre athéisme, avec des serpents dans les cheveux, réduit en cendres sur l'autel de la justice.

Pénétrons dans le département des imprimés et des armes. C'est un éblouissement de plaques de député rehaussées d'émail, avec la Déclaration des droits de l'homme; de plaques de courriers diplomatiques et militaires surmontées de bonnets phrygiens; de faisceaux et de glaives; un fourmillement de cocardes tricolores, blanc, bleu et rouge (les artistes d'aujourd'hui se trompent en plaçant le blanc au centre); un bruissement de baudriers de général en chef des armées républicaines; un cliquetis de sabres, d'épées à feuilles de chêne et à devises.

Voici le sabre inouï que David dessina (d'après les glaives qui servirent aux Horaces et aux Curiaces) pour les élèves de l'École de Mars, sabre fantastique, indescriptible, qui fait rêver aux Sa-

bins, à Tarquin l'Ancien, aux Romains de la louve. Voilà un bonnet de geôlier qui, s'il était pendu au plafond par un fil, ne mesurerait pas moins de soixante centimètres de haut, et qui s'affaisse, fatigué de sa grandeur, sur ses broderies portant : « Vive la loi ! » Au-dessus de nous flottent les drapeaux à plis raides que balançaient les districts des faubourgs. Dans ces longues boîtes, reposent, sur un lit de coton, mille cachets et timbres administratifs.

Partout éclate le principe de vulgarisation emblématique qui distingue essentiellement l'époque révolutionnaire. Qu'est ceci? une plaque de cheminée estampillée aux *Trois Ordres*. Qu'est cela? une enseigne de moulin qui envoie cette naïve et rustique réplique aux accapareurs de grains : « Moulin du Tiers-État et de la *nation française et belliqueuse.* » Comme on y sent bien la précaution d'un meunier de banlieue qui veut éviter la potence !

Que désirez-vous regarder de préférence? Parlez : on vous servira. Est-ce une montre divisée en dix heures au lieu de douze, par application du système décimal? Est-ce un jeu de cartes complet, où Jean-Jacques-Rousseau, Mucius Scévola, Solon, Annibal, Décius, tiennent lieu de valet de

trèfle, et de roi de carreau ; où les dames de cœur et de pique affichent fièrement en exergue : *Liberté des cultes et Liberté de la presse?*

Dites un mot, nous vous en montrerons autant qu'il vous plaira. Mieux encore, vous toucherez du doigt les planches en creux sur lesquelles les cartes ont été tirées. Le bâton d'ivoire que voici, c'est un bâton d'officier de paix destiné à disperser les rassemblements. Les constables de Londres en ont de semblables.

Ces bagues en argent oxydé, à l'effigie des trois martyrs de la liberté : Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat et Chalier, sont celles que les citoyennes du district des Cordeliers portaient à l'annulaire. Approchons-nous de cette armoire normande : sur ses panneaux de chêne on a sculpté au couteau les épisodes de la prise de la Bastille. Au-dessus, en trophée, un superbe buste de Marat, en plâtre colorié, monument unique de l'admiration populaire. Vous convient-il de tendre une petite salle en *style* rigoureusement *quatre-vingt-treize?* Ces rouleaux de toile peinte ont été enlevés avec précaution d'un appartement de province où ils formaient tenture.

Vingt cartons renferment cinq à six mille entêtes de lettres privées ou publiques. Un meuble

est consacré aux bibelots ; une fine guillotine se dresse sur le couvercle d'une tabatière, avec ce distique de Despériers : « *Et la garde qui veille aux barrières du Louvre n'en défend point nos rois.* » Côte à côte, pour ainsi dire prêts à rouler sur un geste de Santerre, sont rangés les tambours qui ont peut-être couvert la voix de Louis XVI sur l'échafaud. La collection des affiches, estampes, placards et feuilles volantes compte au moins quinze mille numéros. Je jette les yeux sur l'épreuve d'une affiche apposée à Lyon ; c'est l'extrait d'un procès-verbal de la Convention de 1793. J'y lis : « La ville de Lyon sera détruite... Le nom sera rayé de la liste des villes de la République » et, au bas de l'épreuve, « de l'imprimerie de Tournachon-Molin, à Ville-Affranchie. » La Convention n'exécuta point le redoutable arrêt rendu contre Lyon à cause de ses manifestations contre-révolutionnaires, et c'est de l'imprimeur Tournachon-Molin que descendent en droite ligne, Nadar et son frère. Les programmes de théâtres font bonne figure : j'en tiens un, dans ce moment, qui est le programme du *Theâtre sans prétention*, boulevard du Temple. On annonce pour le soir, *le Jacobin espagnol, ou la religieuse de Valladolid !!!*

La numismatique révolutionnaire est un des joyaux de la collection Liesville. Elle est sans rivale, et l'État lui-même, c'est-à-dire le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, est obligé de baisser pavillon. M. de Liesville ne possédait pas seulement tous les types de monnaies frappées sous la Révolution, il en conservait presque tous les coins, qu'il avait acquis du petit-fils de Dupré le graveur, avec la plupart des dessins originaux de cet artiste. La période de 1848 à 1852 est représentée par plus de quatre mille pièces, auxquelles s'ajoute ce qui a été distribué de médailles ou d'insignes depuis le mois de juillet 1870 jusqu'à présent, tant en France qu'en Allemagne. Sur cette pièce de plomb, je lis : « *Bon pour quarante kilos de saucisses :* Félix Pyat. » Sur celle-ci, je distingue M. Thiers entouré d'une nuée d'éteignoirs, et, au revers, le poteau de Satory avec cette date « 1872 » Cette troisième, à l'effigie de Mac-Mahon Ier, porte au revers un chapeau de cardinal, et sur la tranche : « Dieu punit la France. » J'ai remarqué toute une rangée de pièces de cinq francs en argent préparées en 1871 pour le couronnement projeté de Henri V, et des pièces de tous modules, à l'effigie de Napoléon IV.

L'espace que je me suis mesuré ne me permet pas de m'étendre davantage. La collection Liesville est un vaste champ d'études sur les mœurs et les usages de la Révolution et des Révolutions comparées. Une rare générosité l'a livrée à la curiosité publique. Pour tout remerciement, M. de Liesville n'a demandé que l'honneur peu lucratif d'en être le gardien. Encore n'a-t-il pu jouir longtemps de ce privilège, car il est mort. La Révolution avait moins fait pour lui qu'il n'avait fait pour elle ; quatre obus ont éclaté au beau milieu de sa maison, le dernier jour de la Commune. Elles ne savaient guère où elles allaient, ces cartes de visite à mitraille !

MARAT CHEZ LUI

..... Ou plutôt *Marat chez les autres!* Car, avoir un *home*, un *chez soi*, dans la situation de Marat, c'était presque se suicider. Sitôt que Marat eut un domicile fixe, il fut assassiné, comme il s'y attendait.

La grande lumière de l'histoire commence à dissiper le brouillard de sang dont la légende enveloppe la sombre et tragique figure de Marat. Un homme s'est rencontré qui, continuant l'œuvre d'Alfred Bougeart, s'est voué à la réhabilitation morale et politique du terrible pamphlétaire ; cet homme sans préjugés, ce citoyen hardi s'appelle Chevremont. Son livre mériterait d'être plus connu, ne fût-ce que pour la nouveauté des opinions. Il substitue la vérité à l'ignorance, réfute la calomnie et soufflette ouvertement le mensonge ;

il nous fait voir Marat tel qu'il fut, c'est-à-dire savant sérieux, philosophe intègre, grand politicien, et, sur toutes choses, exceptionnellement honnête et brave.

Grâce à M. Chevremont, la mémoire de Marat ne sera plus souillée devant l'impartiale histoire. L'affront sera pour ceux qui, se drapant, comme Ponsard, dans les plis blancs de Clio, la muse immaculée, insultent depuis un siècle aux mânes du prétendu vampire de la Révolution. De Ponsard, au moins, Marat est déjà vengé, puisque Ponsard abuse du droit d'être ridicule et qu'il enregistre en vers cacophoniques toutes les *histoires de brigands* dont on charge Marat.

Il va plus loin, ce Ponsard qu'Apollon damne! Il lui prête bénévolement des amours incestueuses avec Albertine Marat, sa sœur, qu'il représente dans *Charlotte Corday* comme sa femme. Cela se joue ainsi depuis 1850, et personne, que je sache, pas même M. Chevremont, n'a encore relevé cette erreur. Voilà où en est le préjugé sur Marat! A ce compte, il serait facile de faire passer M. de Montyon pour un scélérat digne de la corde : il suffirait de lui imputer les forfaits de Papavoine et les monstruosités de Lacenaire.

Étant né à Genève en 1743, Marat avait trente-deux ans lorsqu'il vint se fixer à Paris vers 1775, précédé d'une réputation de physicien et de médecin qui lui ouvrit toutes les portes. Il entre au service médical du comte d'Artois, frère du roi, en qualité de médecin des gardes du corps, et occupe ces fonctions de 1779 à 1786 inclusivement. Il demeurait alors rue de Bourgogne, au faubourg Saint-Germain, aimé de tout le voisinage, honoré de ses confrères et surnommé *le médecin des incurables*, non sans raison. Il vivait une vie toute retirée, entre ses instruments de physique et ses livres : expérimentant en tenue d'atelier, le col ouvert, les manches retroussées ; correspondant avec l'Académie des sciences, avec Benjamin Franklin, Pilâtre de Rozier, Condorcet et autres qui le tenaient en parfaite estime. Nulle vue ambitieuse, un désintéressement et un dévouement absolus ; on lui offre les honneurs académiques, il les refuse. Joignez à cela une pureté de mœurs, une puissance de travail et de volonté sans pareilles.

« C'est en vous seul qu'un père malheureux met toute son espérance », lui écrit le marquis de Gouy, sur le point de perdre son enfant, abandonné des praticiens. Les témoignages de reconnaissance affluent. Un des premiers, il détermine

l'influence de l'électricité dans le traitement de certaines maladies. La fortune vient à lui sous la forme d'une modeste aisance; il quitte la maison du comte d'Artois pour se consacrer tout entier à l'étude, poussant le dédain de l'argent et l'amour de Paris jusqu'à repousser les offres les plus brillantes des gouvernements étrangers.

La plupart des historiens contestent que Marat ait eu le diplôme de docteur en médecine, et Michelet, qui se range très légèrement à tous les avis contraires à Marat, se fonde sur ce qu'il n'a pu vérifier le fait.

Ce diplôme, aujourd'hui retrouvé, lui fut conféré à Londres, par l'Université de Saint-André-d'Ecosse, le 30 juin 1775, avec les considérants les plus flatteurs.

Les écrivains de toutes les réactions mentionnent un duel impromptu auquel Marat aurait forcé Charles, membre de l'Académie des sciences, en pleine séance, au Louvre, et insistent sur ce précédent de violence.

Cette rencontre est douteuse; il est certain qu'elle n'eut pas lieu au Louvre, dans les circonstances où elle est rapportée.

Quand s'ouvre la révolution, Marat s'écrie :

« Je défie que personne sous le ciel puisse me reprocher une action déshonnête! » Au début, qui le croirait? Marat, l'énergumène Marat, est simplement monarchiste constitutionnel, avec des tendances relativement religieuses.

La liberté de la presse est toute sa thèse : c'est sur ce terrain qu'il prendra position, défendant tout ce qui rentre dans son système politique et social, attaquant tout ce qui le contrarie, hommes et choses, en termes qui révèlent une âme de bronze, une plume de fer, avec une logique inflexible et un don de divination historique au-dessus de toute comparaison. Son programme, réduisant la personnalité royale à néant, est celui de la démocratie : Marat s'identifie avec son journal, il devient l'*Ami du peuple*. Il proclame la vérité ; on le persécute. Alors il se condamne à la retraite, et, pour subvenir aux frais d'impression, il se met au pain et à l'eau. On l'inquiète, on le décrète de prise de corps, et cinq cents espions sont lancés à ses trousses; il se dérobe aux recherches. Dans la nuit du 8 octobre 1789, une bande de coupe-jarrets assiège sa maison; on avait mis sa tête à prix.

Mais il avait informé deux districts du danger qu'il courait; il est enlevé par les soins de ses amis et amené dans un village près de Versailles;

le traiteur qui le servait le dénonce; il échappe et se réfugie pendant quinze jours dans les carrières de Montmartre, d'où il fait reparaître l'*Ami du peuple*. Il trouve un asile plus décent : le 12 décembre, à la pointe du jour, il est assailli par un détachement de vingt hommes qui l'entraînent à l'Hôtel de ville; on le relâche, mais ses presses ont été saisies par le district de Saint-Etienne-du-Mont, et les imprimeurs, intimidés, l'abandonnent : il se fait imprimeur et continue son inexorable publication sans y rien changer.

Jamais la liberté de penser et d'écrire ne fut plus cruellement violée : les perquisitions en armes succèdent aux perquisitions en armes. On fouille vainement les domiciles successifs de Marat, la rue du Vieux-Colombier, la rue de l'Ancienne-Comédie, avec des menaces de mort. En janvier 1790, une expédition entière est organisée contre le seul Marat; douze mille hommes sont commandés, infanterie et cavalerie occupent les rues du district des Cordeliers, depuis le carrefour de Buci jusqu'au Théâtre-Français (l'Odéon); trente officiers, l'épée à la main, pénètrent dans son appartement; on brise ses presses, on saccage son imprimerie, on saisit ses collections, mais on ne réussit pas à s'emparer du terrible publiciste, qui

passe en Angleterre. Il revient en mai suivant; d'indignes folliculaires se sont approprié le titre de l'*Ami du peuple* (on compte plus de *cent quarante faux numéros* de cette feuille), il les démasque.

Les persécutions continuent : il se résigne à la vie souterraine des troglodytes, obligé de changer de cave plusieurs fois par jour, sans manger, sans boire, sans dormir. Il est successivement recueilli par un vieux savant, Boucher de Saint-Sauveur; par Lecointre, chef de division de la garde nationale à Versailles; par Boze, peintre du roi; par Bassal, curé de la paroisse Saint-Louis, à Versailles; par la citoyenne Fleury, de la Comédie-Française; par le graveur Maquet et le boucher Legendre. Aux grandes crises, il s'enfouit dans les souterrains de l'ancien couvent des Cordeliers, dans les carrières de Montmartre, défiant les bataillons levés contre lui, soutenu dans cette formidable lutte par une énergie qui ne fut jamais brisée. En février 1791, un mouchard écrit à la police de la municipalité :

« Le sieur Marat s'est logé chez un ami, à qui il a dit : « Je sais que tu peux livrer ma tête, et qu'elle te serait payée cher, mais j'ai confiance en ton désintéressement. »

« Il s'est tout de suite enfermé, mange seul, il a toujours une langue fourrée, du pain et de l'eau. » « Ce genre de vie, dit Marat, je l'ai mené des mois entiers sans me plaindre un instant. » Ses lettres, il les date de son souterrain. Un jour qu'il méditait dans l'obscurité du caveau, il entend une voix perçante qui crie du dehors : « Il est ici, messieurs, il est ici, l'ami du peuple ! » Il se croit perdu, quand, s'étant approché du soupirail, il aperçoit un colporteur qui distribuait ses feuilles aux passants.

En décembre 1791, l'imperturbable champion des droits du peuple, ruiné, à bout de ressources, s'exile de nouveau en Angleterre.

En mars, il rentre secrètement et se cache, 243, rue Saint-Honoré, chez les sieurs Evrard; après quelques jours, craignant d'abuser de cette généreuse hospitalité, il se réfugie chez Jacques Roux, de la Commune de Paris. Ici se place un incident grave dans la vie intime de Marat : il épouse une des sœurs Evrard, Simonne Evrard, noble femme qui consentit à sacrifier sa petite fortune à la défense périlleuse des idées de l'*Ami du peuple*. Je dis qu'il l'épousa, bien que cette union ait été taxée de concubinage. Je ne veux pas d'autre témoignage de la bonne foi des deux parties que cet

écrit, retrouvé aux Archives Nationales, par M. Chevremont : « Les belles qualités de Mlle Simonne Evrard ayant captivé mon cœur dont elle a reçu l'hommage, je lui laisse pour gage de ma foy, pendant le voïage que je suis forcé de faire à Londres, l'engagement sacré de luy donner ma main immédiatement après mon retour, si toute ma tendresse ne luy suffisait pas pour garant de ma fidélité.

« Que l'oubli de cet engagement me couvre d'infamie. A Paris, ce 1er janvier 1792 : J. D. MARAT, *l'ami du peuple.* » Je répète qu'il l'épousa, au sens noble du mot, et j'ajoute que, plus tard, les sœurs et le frère de Marat reconnurent solennellement Simonne Evrard pour leur sœur. Enfin les registres d'état civil constatent le mariage.

Quand Simonne Evrard unit son sort à celui de Marat, l'ami du peuple était misérable, et atteint, par surcroît, d'une maladie inflammatoire, causée par les privations, les veilles et les fièvres. Il passait la plupart du temps cloué sur son lit ou plongé dans son bain.

Simonne a déclaré qu'au moment de leur union « Marat était dans la plus grande détresse (il avait repoussé toute tentative de corruption), et que, pour l'intérêt de la patrie et pour l'aider dans

l'impression et la distribution de son journal, elle avait consommé la plus grande partie de sa fortune. » Bien que l'année 1792 ait été signalée par mille poursuites contre Marat, soit à titre de publiciste, soit à titre de conventionnel, bien que son zèle et son activité n'aient été ralentis que par les attaques du mal qui le dévorait, il trouva auprès de Simonne des heures de calme et de repos qui lui étaient jusqu'alors inconnues.

Après les événements du 10 août, le ménage quitta le logement qu'il occupait rue Saint-Honoré et vint prendre un appartement au premier étage du n° 30 de la rue des Cordeliers, dans la maison d'un chirurgien-dentiste nommé Lafondée. La location fut faite au nom de Simonne Evrard, Marat redoutant les invasions de ses ennemis. A deux pas de là, dans le couvent des Cordeliers, il avait installé son imprimerie, bien fournie de quatre presses et de caractères empruntés à l'imprimerie royale à laquelle ils furent restitués après sa mort. Dans l'appartement de la rue des Cordeliers, Marat n'avait rien qui fût à lui, sauf son linge de corps et ses hardes, et, en fait d'objets mobiliers, une sphère, une boîte contenant une machine électrique et son lit en fer. C'était toute la fortune de l'ami du peuple.

Je ne dirai point comment il fut assassiné. Les circonstances qui ont accompagné sa mort sont présentes à tous les esprits. Pour toutes dettes, il devait à son marchand de papier et au serrurier qui avait monté les machines, le mémoire de leurs fournitures courantes. Pour tous placements, il avait prêté cent cinquante francs à un étranger.

Tel était l'intérieur spartiate de Marat.

Celui qui a dit : « Je ne voudrais pas être ministre des finances, fût-ce pour m'empêcher de mourir de faim », a bien droit à un coup de chapeau de M. Léon Say.

THOMASSIN A DUPLANTARD

Mon cher Duplantard,

C'en est fait. Te voilà officier d'académie. Ne t'en défends pas ! J'ai lu la nouvelle dans les journaux, suivie d'un commentaire concis, mais flatteur, dont la rédaction n'est pas de toi, je l'espère pour ta modestie : « M. le ministre le l'instruction publique vient de décerner les palmes académiques à M. Athanase Duplantard, auteur d'ouvrages estimés sur les matières les plus arides. Nul, mieux que M. Duplantard, ne méritait la distinction dont il a été l'objet. »

Je t'avoue, mon cher ami, que les ouvrages qui t'ont valu l'estime de tes concitoyens et l'attention de M. le ministre, ne sont point arrivés jus-

qu'à moi, et pourtant les relations postales entre le Trioux et Paris ne sont point interrompues, grâce à la vigilance de M. Granet. Il est à présumer que ces volumes rentrent dans la catégorie de ceux qui, après avoir obtenu les suffrages unanimes de la presse, échouent misérablement devant un public illettré.

Ce n'est point ta faute si la nature réfléchie de ton esprit te pousse vers les travaux ingrats dont on n'est guère récompensé que par une vague satisfaction de soi-même. Tu n'en as que plus de mérite, à te cantonner dans cette obscure spécialité, où l'œil perçant de M. le ministre t'a su découvrir. J'ai été ton compagnon d'école, mon bon Duplantard, et les bandes de hannetons que nous avons attelées ensemble à des carrosses en papier sont plus nombreuses que les hordes de Cimbres et de Teutons taillés en pièces par Marius, dans les temps reculés de l'histoire. C'est te dire que je nourris pour toi, depuis l'enfance, une amitié assez vaste pour donner asile à la franchise, et tu ne me garderas pas rancune des élans de bonne camaraderie et de sincérité mêlées que me suggère ta nomination dans l'ordre académique.

Je ne suis guère sorti du village où nous som-

mes nés tous les deux, mon bon Duplantard. La sirène Paris t'a attiré dans ses gouffres, tandis que moi je suis resté au Trioux, où je conduis tant bien que mal la ferme que m'a léguée mon père. Ce n'est pas que l'aurore, au saut du lit, me voie poussant la charrue dans mes guérets ou taillant mes haies rebelles à grands coups de serpe ! Je ne voudrais pas jouer avec toi au bon laboureur. Mais, à l'aide de quelques préceptes tirés de la *Maison rustique* du sieur Liger, j'ai acquis une fructueuse influence sur mes gens et sur mes bêtes, tous robustes et réveillés matin.

Tu sais avec quelles pertes sanglantes j'ai été repoussé du baccalauréat, bien que j'aie effrayé un instant les examinateurs, et que je les aie fait trembler sur leur fauteuil par mon insuffisance. Cet échec, qui n'a froissé que mon amour-propre, et c'est bien peu de chose, m'a évité le long stage du Quartier-Latin, où les étudiants en droit font plus de médecine qu'on ne croit dans les familles. J'ai gagné à mon déshonneur une santé de fer, un sang riche en globules, et, dans cet état d'hygiène fleurie, il m'est resté assez d'instruction primaire pour gérer honnêtement mes affaires et celles de la République, car je suis conseiller municipal radical, ce qui n'est pas déjà si bête pour un homme qui n'est point bachelier.

Cette verdeur physique, à laquelle je dois des enfants en âge de dénicher des merles, cette trempe morale que mes électeurs reconnaissent unanimement à chaque vote, je ne les attribue pas qu'à la nature. Elles déposent avec éloquence en faveur d'un vieux brave homme de soixante-dix ans que tu as connu haut et droit, Duplantard, et que la poigne de l'âge a cassé en deux ; je parle du père Robin, qui fut notre maître d'école, qui l'a été pendant quarante ans dans la commune, et qui n'est point officier d'académie. C'est là, Duplantard, que je voulais en venir.

Le père Robin a peut-être appris la lecture, l'écriture et l'arithmétique à mille paysans du Trioux. Mal payé, mal logé, mal chauffé, mal nourri, Robin a travaillé, sans jamais se plaindre, au bien des enfants qu'on lui confiait. Il a fait des soldats qui sont devenus capitaines, des ouvriers qui ont bâti des fabriques avec leurs économies, des fermiers qui tiennent registre de leurs achats et de leurs ventes aux foires, et il n'y a qu'une chose à lui reprocher, c'est d'avoir fait en même temps l'huissier et le notaire, dont les panonceaux de cuivre brillent avec un éclat barbare sur la place de la Mairie. Encore ne pouvait-il prévoir que ces élèves-là tourneraient si mal. Tu m'objec-

teras aussi le médecin! Mais c'est quand il se trompe que le nôtre guérit le plus de monde.

Tu te rappelles le triste aspect de l'ancienne école où pontifiait Robin; et le toit de chaume; et les fenêtres quadrillées; et le seuil fendu par la gelée; et le paysagiste à la veste de velours, au chapeau conique et à la barbe en pointe, qui planta un jour son chevalet en face la porte et se mit en devoir de croquer le champêtre édifice. Tu ne t'y reconnaîtrais plus. Le père Robin a tant réclamé, tant réclamé, — pas pour lui, le pauvre cher homme! — qu'on a jeté bas les murs décrépits et construit un beau bâtiment neuf dont la façade en pierre de taille s'agrémente glorieusement d'un drapeau..., comme un habit paré du ruban violet d'officier d'académie. Ah! j'aurais voulu que tu visses la figure de ton vieux maître, le jour où les couvreurs ont posé le bouquet d'usage au haut de la cheminée en briques qui s'enlève sur l'ardoise chatoyante de la nouvelle maison d'école. J'ai le cœur bon, mais sec, Duplantard, eh bien! je te jure que ce jour-là j'ai failli pleurer d'émotion quand j'ai vu le père Robin abîmé dans sa contemplation, gambader de plaisir, battre des mains comme un fou, et s'essuyer les yeux à la dérobée avec son foulard à

carreaux. Si tu ne sentais pas cela aussi vivement que moi, Duplantard, je te renierais comme ami et comme élève du père Robin.

Pour que tu comprennes bien la joie du père Robin, il faudrait te raconter les mille et une misères qu'on a faites au pauvre instituteur, au cours de sa carrière. Ce serait trop long. Sache seulement qu'à un moment donné, il y eut contre lui cette sourde conspiration de la calomnie si bien décrite par Basile, et dont les fils ténébreux étaient tenus par le curé et par les frères ignorantins. Ce travail souterrain, mais menaçant, de la taupe cléricale, allait aboutir au renvoi du malheureux Robin et à la suppression de son enseignement. Sa femme, *sa vieille*, comme il l'appelle, avait presque pris congé des voisines, lorsque la nouvelle éclata que le frère Ignace venait d'être arrêté pour diverses applications d'une fraternité mal entendue et que son ignorance n'excusait point. L'utilité d'une concurrence fut alors démontrée, et le père Robin resta. Mais il s'en est fallu de l'épaisseur d'un petit garçon qu'il ne sautât!

Le père Robin a traversé heureusement toutes ces épreuves, et son école est prospère. Les ga-

mins, qui s'y rendent avec leurs paniers de pommes et de confitures, emplissent de rires joyeux l'unique rue du village. L'hiver, quand on passe près des fenêtres de ce collège en miniature, on croit entendre le bourdonnement patriarcal du poêle, qui souffle la chaleur aux doigts des mouleurs de lettres rondes et bâtardes. L'été, c'est l'alphabet récité tout haut, qui vous frappe les oreilles. Par la porte ouverte aux rayons du soleil, on aperçoit des têtes brunes et blondes, penchées sur des cahiers réglés, et au-dessus d'elles des tableaux noirs, où les hiéroglyphes de la géométrie étalent leurs problèmes à la craie. Parfois la voix du maître profère une terrifiante menace de bonnet d'âne. C'est là qu'on apprend à lire, à écrire et à compter. C'est là que le successeur du père Robin continue les traditions de patience et de bonté qu'il a héritées de lui.

Car le père Robin, mon cher Duplantard, a été mis à la retraite. Après quarante ans d'exercice, pendant lesquels il s'est dépensé tout entier, le voilà bien près de la mort. Il t'a donné tout ce qu'il savait, et tu lui dois le peu que tu sais. Réfléchis bien : il y a du martyr dans ce vieillard, et c'est un héros par l'abnégation. Il a fait ta fortune, et c'est à peine s'il a de quoi vivre aujourd'hui.

Je l'ai rencontré hier vêtu de cet habit marron dont tu connais le modèle. Il est bien râpé, Duplantard, vraiment bien râpé ! et il faudrait à sa boutonnière quelque signe qui le rattachât visiblement à la garde-robe universitaire, le ruban violet d'officier d'académie, par exemple.

Je suis faiblement renseigné sur les services extraordinaires que tu as rendus à la science, mon cher Duplantard ; mais je doute qu'ils dépassent ceux qu'a rendus le père Robin à l'instruction d'un humble village de province. Sauf exception, ce n'est pas à la littérature, au journalisme, que conviennent les palmes académiques. Si tu m'avais demandé conseil, je t'aurais blâmé d'avoir accepté cette décoration, que tu ne porteras peut-être pas, bien que tu l'aies sans doute sollicitée.

Crois-moi, Duplantard, engage tes confrères à laisser dorénavant la gloire du ruban violet à ceux qui leur ont appris à écrire tant de belles choses qui forcent l'admiration. La famille des palmipèdes académiques prend à Paris une extension qui finirait par révolter les oies du Capitole, injustement oubliées dans cette récompense.

LE ZOULOUS-MAGAZINE

C'est le titre d'un journal en langue cafre qui vient de paraître à Port-Natal, capitale du royaume des Zoulous. On sait que cette tribu, jadis sauvage et placée sous la domination anglaise, après avoir secoué le joug de l'étranger, conquis toute la colonie du Cap, plus une partie des terres hottentotes, est devenue maîtresse de ses destinées et a été civilisée par la victoire. Le roi Cetewayo, confirmé dans ses pouvoirs par la Chambre des communes zoulous, règne et gouverne constitutionnellement à Port-Natal, où il a fait construire un magnifique palais sur le modèle de Cristal-Palace. La civilisation de ce pays, calquée sur le patron européen, a déjà pris une telle extension que les établissements pénitentiaires regorgent de détenus politiques, et qu'une île voisine des

côtes de Madagascar a été choisie comme lieu de déportation.

Les progrès aussi rapides, aussi extraordinaires d'une nation qui croupissait dans l'esclavage et dans l'ignorance sont faits pour étonner le monde. La presse, qui marche partout en avant, est maintenant une des forces du peuple zoulous. Le *Zoulous-Magazine* est un journal hebdomadaire dont aucun spécimen n'avait jusqu'ici franchi les mers, et je me félicite de donner à mes lecteurs la primeur des principaux articles que contiennent les derniers numéros parus.

Le *Zoulous-Magazine*, en dehors d'articles de fond qui témoignent hautement de la culture intellectuelle du pays, se termine par une chronique où sont classés, sans ordre de matières, les événements de la semaine. Je lui emprunte les détails suivants, traduits du cafre :

Lundi. — Représentation de gala à Her Majesty's Theatre, pour célébrer la victoire définitive du peuple zoulous sur les Anglais, commandés par le général Thomson, sur les bords du fleuve Limpopo. A neuf heures, S. M. Cetewayo Ier, entouré d'un nombreux état-major, a fait son entrée dans l'avant-scène de droite, réservée à Sa Majesté. il a été accueilli par des vivats enthousiastes, et

des cris de joie ont redoublé quand Sa Majesté, avec une grâce parfaite, a remercié d'un geste plein de bonté. L'émotion était indescriptible. On jouait *Charles VI*. Quand a retenti le fameux chœur :

> Non, non, jamais ès Cafres
> Jamais l'Anglais ne régnera !

toute la salle s'est levée et a acclamé Sa Majesté, qui se dissimulait modestement dans la loge pour se soustraire à cette ovation à l'adresse du courage indomptable qu'il a déployé dans la guerre de l'indépendance zoulous.

Certains mécontents, suppôts de l'étranger, qui ne s'associaient pas avec assez de spontanéité à ce solennel hommage de gratitude d'un peuple en délire, ont été traités comme ils le méritaient. Il a fallu calmer les légitimes colères des bons citoyens pour empêcher de châtier exemplairement cette insolence. Au cours de la représentation, Sa Majesté a daigné marquer sa satisfaction aux artistes par des applaudissements répétés. Elle a nommé le baryton chevalier de son ordre.

Mardi. — C'est aujourd'hui qu'a eu lieu l'inauguration du Zoulous-Muséum. La galerie d'anthropologie a particulièrement attiré l'attention des

visiteurs. Plus de dix mille personnes se sont succédé autour de la vitrine où sont exposées la tête du prince de Galles, chef anglais redoutable, et celle du prince Louis-Napoléon, ce jeune chef français qui s'était joint à lui dans la dernière campagne contre nous.

Ce genre de spectacle est depuis longtemps pratiqué en Europe avec succès. Nous citerons, à titre de précédent, l'exposition de la tête du chef canaque tué dans la dernière révolte contre la France ; cette tête a été soigneusement recueillie pour le Muséum du Jardin des Plantes, à Paris.

Les savants zoulous ont adopté la classification anthropologique d'un certain Littré, en sept espèces : la caucasique, la mongole, l'américaine, la polynésienne, la nègre, la mélanésienne ou nègre océanienne et l'australienne. Mais il était inconciliable avec leur dignité d'accepter les théories d'un nommé Geoffroy Saint-Hilaire sur les rapports existant entre l'intelligence et la conformation des organes ou de la boîte osseuse. Les savants de S. M. le roi Cetewayo les repoussent donc formellement, attendu qu'elles tendent à représenter notre race comme reléguée au dernier échelon de l'intellect humain. Ainsi ils ne tiennent aucun compte de la non-bifurcation des

apophyses épineuses des vertèbres cervicales qui nous est si vivement reprochée.

Un examen, même superficiel, des crânes du prince de Galles et du prince Louis suffit pour déterminer le classement de ces spécimens dans l'espèce caucasique de la branche aryane. Tous les deux ont la prédominance du développement cranien, qui est le caractère positif de cette espèce ; le visage ovale, la bouche moyenne, les incisives verticales, les pommettes peu saillantes et la peau blanche. Ils ne sont ni prognathes ni eurygnathes comme nous. La croissance exagérée des oreilles du prince Louis, et qui l'avait d'abord fait considérer comme un Papous, ne doit point être invoquée contre la classification caucasique qui lui a été assignée ; ce n'est qu'un accident, un vice de conformation dont les journaux français — toujours pratiques — se sont souvent emparés pour mener à bonne fin la discussion des grands problèmes politiques et sociaux.

Mercredi. — On mande de Plymouth qu'une vive agitation règne sur la côte anglaise, où nous possédons des comptoirs d'une importance considérable pour le commerce des savons, faïences, amidons, raffineries de sucre, etc. Les indigènes du comté de Devon n'ont pas craint d'attaquer

une colonne zoulous commandée par le colonel Jo-Woo. Le colonel a le regret d'annoncer à S. M. le roi Cetewayo Ier qu'il a été surpris, avant l'aube, à la faveur d'un brouillard épais. Il a eu à déplorer la perte de cent hommes, des lieutenants Kanguroo et Ryam-Ryam, et du chirurgien-major Monbouttou. Les intérêts de nos nationaux se trouvant lésés par ce soulèvement barbare, le colonel Jo-Woo a reçu des ordres rigoureux à l'effet de réduire sans pitié ni merci les rebelles. Il y va des intérêts les plus sacrés de notre colonie.

Jeudi. — Tout Port-Natal voudra voir la troupe des Anglais qui a débuté hier au Skating-Rink. Rien de plus curieux et de plus gracieux à la fois que leurs exercices. On n'a pas idée d'une souplesse et d'une agilité pareilles. Les jeux qu'ils appellent *pantomimes* sont véritablement remarquables. Ils chantent des airs dont la tonalité et la modalité diffèrent essentiellement des nôtres, et s'accompagnent sur divers instruments nommés *violons*, *pistons*, *harpes*, etc. Cette troupe ne restera que quinze jours à Port-Natal ; elle fera ensuite une tournée dans les principales villes de province : Oudjiji, Makololo, Katongo, Loucenda. Il y a longtemps qu'un plaisir aussi original

n'avait été offert aux habitants de Port-Natal.

Vendredi. — On a des nouvelles de l'aventureuse expédition tentée par le capitaine Kodogous dans les îles Orcades, au nord des Iles-Britanniques. Il sera très facile de s'emparer de ce petit archipel. La végétation y est inégale, mais riche par endroits, notamment dans les plaines et dans les vallées. La pêche à la baleine y est fructueuse. Les coqs de bruyère, les bécassines, les oies sauvages et les pluviers y abondent. Les habitants ont essayé une faible résistance contre l'équipage du capitaine Kodogous; il a suffi d'en fusiller quelques-uns pour avoir raison du reste.

Samedi. — C'est demain dimanche que sera mise en vente la dissertation philosophique du docteur Bangmakoua, professeur de droit cafre à Cetewayo-College, dans laquelle cet homme de science donne le résumé de ses doctrines.

Il défend le principe de la non-intervention du peuple zoulous dans les guerres qui désolent le continent africain, et son ouvrage renferme un passage magnifique dans lequel il réfute, avec des accents qui devraient être entendus de l'humanité tout entière, l'axiome politique allemand : *La force prime le droit.* Il propose d'y substituer

celui-ci : *L'argent prime le droit en supprimant la force.*

J'abrège les citations du *Zoulous-Magazine*. Elles prouvent surabondamment que les Zoulous étaient depuis longtemps à la hauteur de la civilisation européenne. Il ne leur manquait que la victoire.

IMPRÉVOYANCE ET INSTABILITÉ

1879.

Il y a environ dix-huit mois, j'écoutais plaider à la première chambre de la Cour de Paris, lorsqu'une bonne grosse demoiselle, bien en chair, très modeste dans sa tenue et dans sa mise, s'avança simplement et non sans noblesse jusqu'à la barre, à l'appel de son nom. C'était Mlle de Beauvau-Craon, dont la famille sollicitait l'interdiction. D'une voix douce et sympathique, elle lut un discours plein de grandeur et d'émotion, dans lequel elle expliquait à la Cour qu'ayant reçu son âme de Dieu, qui seul avait pouvoir de la lui ravir avec la vie, elle n'admettait nullement l'intervention intéressée des simples mortels dans les arcanes de sa conscience. Qu'avait-elle fait pour

ameuter autour d'elle les révoltes de la parenté indignée? Il ne m'en souvient guère. Je crois me rappeler pourtant qu'on l'accusait d'avoir enterré un singe avec le simulacre des pompes extérieures de la religion, ce qui est un droit aussi inattaquable que celui de jouer au tric-trac ou à la bête ombrée.

Voici maintenant M. Gaston de Beauplan, fils de M. A. de Beauplan, ancien sous-directeur des beaux-arts, qui vient d'être pourvu d'un conseil judiciaire dans des conditions mentales définies par l'avoué du père avec des développements merveilleux. Les conclusions de cet honnête officier ministériel tendaient à l'interdition du jeune homme, attendu (et veuillez considérer qu'on ne plaisante pas au Palais) : 1° que M. Gaston de Beauplan, à peine âgé de vingt ans, a été mêlé à de terribles événements dans lesquels il a failli perdre la vie ; 2° qu'il est atteint de la monomanie des inventions impossibles et des spéculations bizarres ; 3° qu'il a tenté d'appliquer des vélocipèdes à la traction des charrues, et des roues en fer à la locomotion des camions ; 4° qu'il a acheté à la fois des soies, des pommes de terre, du champagne et des couverts ; 5° qu'il a entrepris une affaire de pêcherie, une fabrication de sparterie

et de papier avec des palmiers d'Afrique et des herbes du Venezuela, plus une exploitation de mines de cuivre audit pays ; 6° que son état d'imbécillité est tel qu'il prête de l'argent sans reçu, néglige les soins les plus élémentaires de sa personne et subit l'influence d'*êtres pervers :* 7° qu'il n'a pu être soumis que *par ruse* à l'examen des médecins ; 8° que son état de démence est notoire, que c'est l'avis unanime de son conseil de famille, corroboré par un certificat des docteurs Blanche et Mottet, qui ont constaté, chez le sujet, de *l'imprévoyance* et de *l'instabilité.*

Depuis le jour où cette demande en interdiction a été lancée, M. Gaston de Beauplan, faisant usage de la raison qui lui reste, a quitté la maison paternelle et s'est énergiquement soustrait à toute comparution devant le juge commis à son interrogatoire. Et, bien qu'il ait annoncé son départ pour l'Amérique, on prétend qu'il serait resté à Paris, d'où il aurait riposté aux conclusions posées contre lui par les conclusions reconventionnelles suivantes, sans que je sache d'ailleurs s'il a les moyens légaux de les faire triompher. Cette question échappe à ma compétence.

Il a d'abord attaqué les médecins :

Plaise au tribunal,

Attendu que les médecins qui ont examiné M. Gaston de Beauplan ne l'ont fait que par ruse, condition déplorable pour juger avec opportunité et maturité de l'état mental d'un individu ;

Qu'à côté des cures opérées par MM. les docteurs Blanche et Mottet, ce serait un facile plaisir de relever dans leur carrière médicale des exemples d'*imprévoyance* qui ont coûté la vie ou même la santé à leurs malades, soit par de faux diagnostics, soit par des traitements contraires aux cas qui leur étaient soumis, soit encore par des prescriptions de remèdes en contradiction avec les progrès de la science moderne, laquelle n'est pas moins contestable que l'ancienne ;

Que d'autres médecins, commis à leur place à l'examen dudit Beauplan, auraient pu parfaitement refuser le certificat qu'ont signé ceux-ci, comme il arrive journellement en médecine, ce qui est la preuve de l'*instabilité* de cet art et de ceux qui l'exercent ;

Que les pharmaciens eux-mêmes, ces humbles exécuteurs des basses œuvres de la médecine, ne sont pas à l'abri de confusions attentatoires à l'hygiène publique ; qu'une erreur d'étiquette a fait dernièrement qu'une personne a ingurgité

une solution de dix grammes d'iodure de potassium au lieu d'une purgation d'eau-de-vie allemande, ce dont cette personne pourrait témoigner, vu qu'elle n'en est pas morte;

Que les docteurs Blanche et Mottet sont des aliénistes qui vivent dans la fréquentation quotidienne des fous, *êtres pervers* au double point de vue de la morale et de l'intelligence ;

Qu'ils ne sont, ainsi qu'on l'a établi, que les réflecteurs en chair et en os de ces êtres disgraciés par la nature, et que le proverbe : « Dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es, » leur convient au delà de toute expression ;

Qu'ils font donc métier d'*imprévoyance* et d'*instabilité ;*

Voir dire qu'avant d'être admis à dresser des certificats en justice, les docteurs ci-dessus dénommés seront préalablement soumis à l'examen de deux confrères de la faculté de Paris et à l'interrogatoire d'un juge *ad hoc*.

M. Gaston de Beauplan a également verbalisé contre l'avoué adverse :

Plaise au tribunal,

Attendu que maître X..., sauf l'argument tiré des billets imprudemment souscrits, n'a entassé

dans ses conclusions qu'une série d'accusations d'une puérilité comique ;

Que l'immixtion de Gaston de Beauplan à de *terribles événements* pendant le siège et la Commune est la conséquence de ces événements eux-mêmes, qu'il ne peut être accusé d'avoir déchaînés sur sa patrie ;

Qu'il ne dépendait pas de lui d'augmenter ou de diminuer la dose de la terreur qu'ils ont inspirée à maître X... ;

Que la conduite qui lui est reprochée à cette époque est précisément celle qu'on récompense d'habitude par la médaille militaire ou par la croix de la Légion d'honneur ;

Qu'il n'y a point d'inventions *impossibles* ni de spéculations *bizarres ;*

Que maître X... a certainement acheté plus d'une fois des pommes de terre, du champagne, des couverts et des soies, dont il a peut-être fait hommage à des *êtres pervers ;*

Qu'en cultivant le vélocipède, la traction des charrues, les pêcheries et les herbes du Venezuela, Gaston de Beauplan n'a été ni plus blâmable ni plus ridicule que les officiers ministériels qui font copier par leurs clercs, pour grossir les *qualités* de leurs jugements, des pages entières de François Bacon ou de la *Somme* de saint Tho-

mas d'Aquin, ainsi qu'il en existe des exemples ;

Que son état d'imbécillité est tel que, malgré la quantité d'échecs subis par ses conclusions depuis qu'il exerce, il persiste à en rédiger de nouvelles pour des procès qu'il perd avec éclat devant les tribunaux ;

Qu'il est notoirement atteint de la monomanie des conclusions *bizarres* et des procès *impossibles ;*

Voir dire, etc.

On comprendra sans peine les ménagements délicats qui ont dicté la réserve de M. Gaston de Beauplan en ce qui touche les conclusions à prendre contre son père. J'ignore jusqu'à présent quels griefs elles formuleront et je veux les ignorer toujours. Mais, du train dont va le monde, je crois que M. de Beauplan fils trouverait facilement deux médecins qui, sans forfaire à l'honneur de la profession, délivreraient à la piété filiale un certificat analogue à celui qu'a obtenu l'autorité paternelle. Il serait dit dans ce certificat que M. A. de Beauplan s'est montré fort *imprévoyant* lorsqu'il est devenu le père de son fils, et qu'il a donné une preuve d'*instabilité* manifeste en abandonnant, soit de bon gré, soit autrement, son poste de sous-directeur des beaux-arts.

Pendant que M. Gaston de Beauplan y est, il devrait provoquer quelques mesures pour protéger les jeunes gens contre les conseils de famille. L'avoué pourrait s'appuyer sur ce que le premier conseil de famille connu dans l'histoire contient un précédent fâcheux. C'est, en effet, dans ce conseil que Joseph a été vendu par ses frères.

O imprévoyance des hommes! O instabilité des choses!

MADAME LA GUILLOTINE

Alerte! compagnons de l'échafaud! On veut embourgeoiser la guillotine! Oui, on essaye de rallier au Tiers État cette vieille tricoteuse du club révolutionnaire qu'on aimait à voir courant, bonnet au vent, sur les places publiques. A chaque législature, un projet de loi surgit tendant à restreindre la publicité des exécutions capitales. On rédige à la guillotine des lettres de bourgeoisie; on lui fait une toilette à falbalas; on la veut avec un beau chapeau à oiseaux des îles, avec une belle robe à la mode — rouge caroubier. La guillotine bat en retraite devant Mme la Guillotine, et ce sont nos législateurs qui sonnent le clairon.

Après un siècle environ de têtes mal tranchées, on reconnaît que l'exécution publique doit être

bannie de nos usages et reléguée au Garde-meuble avec les défroques de l'ancien régime.

La guillotine était un fonctionnaire public dont les actes tombaient sous le contrôle du peuple. On est las de cette interprétation. Et pourtant quelle belle chose c'était qu'une tête de criminel coupée par un fil d'acier devant trois mille autres têtes solidement attachées à leurs épaules! Au matin, le piétinement des chevaux sur le pavé humide, les rumeurs bourdonnantes tout à coup soulevées par un hoquet de mille poitrines, la grande place carrée, aux murs hauts, dressant leur masse noire contre l'horizon, les casques étincelants, les ceinturons avivés près du cuir fauve de la buffleterie, les jurons grondant au-dessus des sabres dégainés. C'était superbe comme un Pharaon d'Égypte. On voyait là des restaurateurs à la porte desquels on devrait hisser un gros numéro à partir de minuit; des filles, non moins publiques que l'exécution à laquelle elles venaient, grouillant gorge découverte, riant gosier déployé; des greluchons, non moins publics que les filles, les paupières alourdies par le vin, les membres boursouflés par la passivité, portant en guise d'enseignes des accroche-cœurs lissés sur la tempe; des blouses à califourchon

sur les candélabres à gaz, des bourgerons bleus pendus à l'angle des toits.

Tous étaient à leur poste. C'était le décor de fange et de vice dans lequel se montait la guillotine; la fontaine Wallace de sang humain où chacun avait le droit d'apporter son écuelle. Des gorilles en ulster, des guenons en gants à huit boutons venaient boire l'agonie du tigre. Quand le soleil s'allumait là-haut, couchant en joue d'un rayon oblique ces corbeaux perchés sur un cadavre, il les dissipait à la première poussière de son or. Alors cette foule, tout à l'heure chantonnant et sifflant pour s'étourdir, comme un roulier qui traverse une forêt hantée par les brigands, se ruait, déjà ivre, dans les rues voisines. Elle offrait au cocher le *champoreau* des casernes, elle trinquait avec la basse police et enlevait d'un revers de lèvres le blanc de céruse des coquines; au fond, elle était plus pâle que le supplicié, serrait les dents comme un cou *raccourci*, et tremblait plus que le coupable sous le couperet.

On se sentait la tête grossie à l'égal d'une cucurbitacée énorme, et le cœur battait à briser sa carapace. C'était ignoble, immonde, infâme, et pourtant logique. La morale de la guillotine (si

ces deux expressions ne se sautaient pas à la gorge) était là-dedans.

La peine de mort était à la hauteur de son public, et la claque n'applaudissait qu'aux bons endroits. Encore une fois, cet abattoir saignait pour tout le monde, et chaque goutte de sang vomie par le tronc du supplicié jaillissait en tache fatale sur l'habit du citoyen qui s'était improvisé boucher. Sur l'échafaud, c'était la peine de mort ; à côté, c'était la punition de la peine de mort Public et condamné faisaient la paire.

Dans l'œuvre colossale d'Henri Monnier, un voyou, grimpé sur un arbre pendant une exécution, apostrophe un gendarme qui lui intime l'ordre de descendre à terre. « De quoi ! de quoi ! C'est notre exemple à nous ! C'est l'exemple au peuple ! Va donc voir tes fusillés à mort, toi ! » Et c'est ce voyou qui, dans son ignominie, fait la leçon juste au gendarme. Il a le droit de voir.

A cette expiation du crime, repoussante mais légitime, on veut substituer je ne sais quelle législation saugrenue, étroite et bêtement conservatrice, qui caractérise les époques de transition.

Ce que les projets de loi proposent, dans un exposé des motifs que refuserait de signer

Prud'homme, c'est une séquestration de la guillotine.

Ainsi, voilà ce que vous déclarez : vous avez honte du supplice que vous appliquez. Le voile que vous voulez qu'on enlève du front des parricides, c'est vous qui l'attachez par pudeur au front de la société qui tue. Vous voulez que désormais l'assassin meure entre quatre murs, borné au Nord par un des juges de la cour d'assises, au Sud par le chef du parquet de la même cour ou l'un de ses substituts, à l'Est par le greffier, à l'Ouest par le directeur et le médecin de la prison.

Ces messieurs sont « les amphitryons où l'on guillotine » ! Vous exigez ensuite — sans que leur absence soit un cas rédhibitoire du supplice — la présence du maire de la commune où a lieu l'exécution, celle du commandant de gendarmerie et de quelques officiers de police. C'est la première série d'invités : fleur de Compiègne de l'échafaud ! Enfin vous admettez le confesseur, le défenseur, les jurés, les magistrats et conseillers généraux du département, les conseillers munipaux de la commune où le crime a été commis et de la commune où il est puni ; enfin, une moyenne de vingt journalistes choisis dans le département. Gloire à ceux-ci !

La peine de mort n'est donc plus un exemple! Ce n'est pas pour les moraliser, je suppose, que vous invitez le confesseur, le défenseur, les jurés, les magistrats, les conseillers généraux et municipaux et les vingt journalistes ?

La peine de mort, ainsi comprise et appliquée, ne serait-elle pas plutôt un spectacle qui, après avoir eu ses représentations populaires, redeviendrait spectacle privé, accessible par location ou par entrées? Pourquoi limiter ainsi le nombre des spectateurs? Vous voulez une guillotine agréable, rendez-la utile, pendant que vous y êtes. Ouvrez un bureau pour la perception du droit des pauvres dans ce *mystère* du moyen âge que vous reprenez en plein dix-neuvième siècle. Autorisez-moi à payer ma place dix francs, je vous prie, et constituez une *œuvre de bienfaisance* au bénéfice des orphelins créés par les assassins. Eh! mon Dieu, en capitonnant quelques bancs, vous feriez encore recette!

Alors je comprendrai votre guillotine *à l'étouffée*. J'imagine que vous laisserez bien pénétrer quelques dames dans le préau. C'est au sexe faible sans doute que s'adressent les dispositions du projet de loi, quant aux personnes *munies d'une autorisation spéciale* du ministère public, de la

préfecture ou de la mairie. « Tu sais, bobonne, dira M. le conseiller général Lefriand à sa femme, pour vaincre une résistance, que je t'ai promis de te mener voir guillotiner ! » Et il est évident que Mme Lefriand cédera. Le *Guillotiné par persuasion*, de Chavette, sortira du domaine de l'idéale fantaisie, pour entrer dans celui du naturalisme le plus strict :

« Voyons, dira doucement le geôlier au condamné, vous avez tort de faire tant de façons. Je vous assure que vous avez aujourd'hui une chambrée exceptionnelle. Le *tout Lons-le-Saulnier* des exécutions capitales est là. Rien que du monde comme il faut. Et tranquille, faut voir ! Et bien mis, et tout ! Ah ! la guillotine a bien changé, allez ! Voyons, venez, Jean Hiroux, venez, vous avez tort de vous *ostiner!* » Mais savez-vous que le jour n'est pas loin où le condamné trouvera que le bourreau a les mains sales, et parfumera son mouchoir avec de l'opoponax et de l'ylang-ylang avant de passer devant Mme la préfète !

O peuple de France ! ô fameux peuple-roi qui laisses tomber en quenouille ton sceptre de bon sens et d'esprit ! Voilà ce qu'on fait en ton nom ! Voilà les projets qu'on élabore et dont on se gaudit au *sein des commissions* avec des sourires

de triomphe. La guillotine hypocrite et bureaucratique succédant à la guillotine à scandales, tel est le progrès qu'on t'annonce en termes obligeants pour la civilisation. On constitue, à ton nez et à ta barbe, les classes dirigeantes du couperet.

Jamais les assassins ne prendront au sérieux un échafaud qui n'aura pour attributs qu'un greffier, un commissaire, quelques magistrats et vingt nouvellistes. Ils vous diront que Gavroche seul savait relever de sa présence l'éclat de ces cérémonies et planteront leur piédestal de jactance à la cour d'assises même, où ils traiteront de puissance à puissance avec la justice, comme autrefois Humbert avec M. le président Desmazes.

On avait une loi claire dans sa brutalité; l'exécution était publique. Elle faisait éclater l'effroyable vide de la peine de mort. Aujourd'hui, la voilà qui recule et qui se cache sous une loi bâtarde. Le dernier supplice ne sera plus bientôt qu'une opération chirurgicale pratiquée devant quelques internes, jusqu'au jour où, dans la précipitation de son zèle, un aide prendra le bourreau pour le coupable, le couchera sur le billot et fera sauter sa tête jusqu'aux cieux !

La guillotine suivra l'évolution politique préconisée par Jouffroy ; comme la France, la guillotine sera centre gauche.

Au moins, si cela pouvait dégoûter les assassins !

En ce siècle de parvenus, il devait arriver que la guillotine cherchât à se faire appeler Madame la Guillotine.

LES FRÈRES LAWNSON

I

Quand les commères de Montauban, à force de faire bouillir la marmite, éprouvaient le besoin de passer chez le chaudronnier, elles allaient chez Capoulade, à cause du *petit Izarnet*, son apprenti. Toutes étaient d'avis que le petit Izarnet en eût remontré à son patron quant au maniement du cuivre, tant il avait le marteau spirituel pour son âge, — car, à l'époque où les Montalbanaises avaient cette opinion de lui, Izarnet n'annonçait guère que quinze ans. Si jeune, et déjà le premier chaudronnier de Montauban!

Personne, en effet, ne pouvait lutter avec ce coquin d'Izarnet pour la réparation et la remise à neuf. Un vieux chaudron restauré par ses

mains, fût-il fendu jusqu'au fond et percé d'autant de trous qu'une écumoire, était pour toujours à l'épreuve du feu d'enfer. Avec Izarnet, on en avait pour la vie ! C'était un plaisir de voir ce garçon brun, — tout frisé, avec ses grands yeux d'image étrusque, traverser le pont du Tarn, en relevant son tablier de cuir, et se ruer à la pratique pour le compte des Capoulade. Il faisait plus d'affaires que le fils Capoulade ; il avait d'autant plus de mérite à cela qu'il n'était aucunement intéressé dans la maison. Ainsi allaient les choses, tant qu'il ne passait pas de saltimbanques à Montauban ! Mais, si des saltimbanques se montraient dans le rayon de l'allée des Carmes, adieu la chaudronnerie ! Izarnet lâchait les Capoulade.

Vraiment, cette passion pour les saltimbanques avait quelque chose d'inquiétant. Plutôt que de manquer une séance, Izarnet était un gaillard à laisser toute la ville sans pot-au-feu. Dans ces moments-là, il ne fallait pas songer à un raccommodage pressant. — Petit Izarnet, ma chaudière à laver la vaisselle? — Impossible pour aujourd'hui. — Ma poêle à frire, mon petit Izarnet ? — Demain. — Le poêlon que je t'ai apporté hier ? — Après-demain seulement. — Pas avant? — Pas avant.

On n'insistait pas, c'était inutile. Mais les grand'-mères qui avaient beaucoup vu et beaucoup retenu, disaient, la tête branlante et les mains jointes, qu'Izarnet était perdu pour la chaudronnerie et qu'il finirait saltimbanque. Il y avait apparence qu'elles ne se trompaient pas. Izarnet, au fur et à mesure qu'il grandissait, s'assimilait le port et la marche, — poitrine en avant, épaules effacées, — qui caractérisent les gymnasiarques. Il retint même un certain nombre de tours qu'on avait exécutés devant lui, imitant les pirouettes des bâtonnistes, la feinte mastication des mangeurs de cailloux, les jongleries à la mode dans les foires. Le fils Capoulade essaya vainement de le rattacher à la chaudronnerie par quelques bons procédés : Izarnet n'écoutait que sa nature.

II

A l'occasion des fêtes de Pâques, alors prochaines, un cirque se dressa dans Montauban : cirque bien fourni de bêtes et d'hommes, avec orchestre de dix musiciens dont trois clarinettes. La principale attraction vantée sur le programme, c'était les frères Lawnson, clowns anglais, — qui

avaient fait l'admiration de principales cours de l'Europe. Izarnet ne manqua pas une seule représentation, même de celles qui furent données le jour. Il n'en dormit pas, sinon pour en rêver. Au milieu des fêtes, un des frères Lawnson se tua dans un accès de fièvre chaude. Ce fut un deuil pour la troupe.

Mais le plus affligé fut certainement Izarnet qui suivit l'enterrement et manifesta sa douleur par des larmes abondantes, comme s'il s'agissait d'un parent au premier degré. Il eut préféré conduire un Montalbanais au champ du repos, car un Montalbanais se remplace... tandis qu'un clown anglais, c'est une perte irréparable, sinon à grands frais et grandes difficultés! Combien pouvait-il y avoir de clowns anglais sur la terre, outre les frères Lawnson? Trois ou quatre, et encore, et encore! Il faudrait aller au moins jusqu'à Toulouse pour en trouver un! Izarnet était sûr qu'il n'y en avait jamais eu à Castelsarrazin! Quel malheur, bon dieu, quel malheur!

Aussi, comme il pleurait, Izarnet! Au retour du cimetière, celui qui passait pour l'aîné des Lawnson daigna lui parler, touché par les marques de ce regret sincère. Izarnet osait à peine répondre, s'étonnant qu'un clown anglais fût

d'humeur si débonnaire. Lawnson vit l'effet qu'il produisait et devint encore plus communicatif.

Il crut reconnaître Izarnet pour l'avoir remarqué parmi les spectateurs réguliers. Est-ce que les jeux du cirque captivaient à ce point Izarnet? Suffoqué, Izarnet avoua que c'était sa seule passion et que son ambition serait de faire des cabrioles en public, s'il en était jugé digne. A brûle-pourpoint Lawnson aîné lui proposa d'entrer dans la partie, — qui était relativement plus lucrative que la chaudronnerie, — car Izarnet, en rougissant, avait confessé appartenir à ce corps de métier.

— Comment! s'écria Izarnet, vous consentiriez?...

— Je consentirais, dit gravement Lawnson aîné. Vous serez Lawnson jeune.

Sur cette déclaration, Izarnet courut d'un trait chez les Capoulade, auxquels il annonça qu'il était nommé clown avec le titre de Lawnson jeune. Les Capoulade en furent plus indignés que surpris. Les prédictions des vieilles de Montauban se réalisaient : le cirque enlevait à la chaudronnerie un de ses meilleurs sujets.

Dès qu'Izarnet fut Lawnson jeune, par un con-

trat signé de son plein gré, Lawnson aîné le mit au courant des principes qui régissent la profession capricante du clown anglais. Pour être clowns anglais, il est inutile d'être Anglais, mais il est indispensable d'être frères. Si deux clowns n'étaient qu'associés, fussent-ils les plus habiles du monde, le bourgeois s'imaginerait qu'on le vole. Mais du moment qu'ils sont frères, tout change : c'est la voix du sang qui les appelle à partager les mêmes exercices, et le lien de la famille est respecté jusque dans la gymnastique.

En ce cas, les clowns sont intéressants. Ainsi celui qu'on venait d'enterrer était de Bayonne, et s'appelait Escayrol, eh bien ! il n'avait eu son succès qu'à partir du jour où il s'était appelé Lawnson jeune. Il en serait de même pour Izarnet, à la condition, toutefois, qu'il se défît de son effroyable accent de Tarn-et-Garonne, très pittoresque sans doute sur les rives du Tescou, mais très nuisible dans l'enceinte d'un cirque. Izarnet, un peu piqué, fit observer que son interlocuteur avait aussi de l'accent :

— Mais vous ? dit-il.

— Moi ! répliqua Lawnson aîné, c'est différent... Je suis de Marseille.

III

On passa ensuite à d'autres principes essentiels. Lawnson aîné expliqua qu'un clown anglais ne devait pas savoir l'anglais, parce qu'il pouvait être tenté de le parler, et que, cédant à cette tentation, il risquait de déplaire. Il suffisait de parler un français douteux avec un fort accent d'outre-Manche. A cette intention, et aussitôt qu'ils seraient à Paris, Lawnson aîné présenterait Lawnson jeune à un sien ami, professeur d'accent, qui avait déjà fabriqué une cinquantaine de clowns anglais (garantis pendant deux ans), et dont lui-même était l'élève. En attendant, il était convenu que Lawnson jeune ne donnerait aucune réplique à son aîné, et qu'à toutes ses questions, il répondrait en portant les mains aux oreilles et à la bouche, comme un muet de sérail. Cet effet avait déjà réussi à divers Lawnson jeunes avant le voyage de Paris.

Izarnet réussit au delà de ce qu'en attendait Lawnson aîné, qui avouait n'avoir jamais rencontré de frère mieux à son goût. Izarnet avait réellement la vocation : il était agile, pétulant,

léger au pourchas et hardi à la rencontre, en somme, vif comme la poudre. S'il n'emportait pas tout le succès, — car Lawnson aîné avait l'avantage en ce qui touchait à la barre fixe, — il en eût pu revendiquer la plus grande part. Ah! la chaudronnerie était loin! De ville en ville, après une campagne qui ne fut pas sans gloire, les frères Lawnson arrivèrent à Paris et là, comme il l'avait promis, l'aîné confia le cadet aux soins du professeur d'accent pour clowns anglais. Izarnet fit des progrès rapides et qui prouvaient l'excellence de la méthode à laquelle il s'était soumis. En moins de deux mois, il avait appris à britanniser par la prononciation une centaine de mots français; résultat prodigieux et sans précédent, si l'on songe qu'un des Harrison, réputé le meilleur élève du professeur, ne dénaturait guère que soixante-dix mots, après sept mois d'un labeur acharné.

Izarnet perdit bien quelques illusions qu'il avait sur les belles relations de Lawnson aîné dans le monde parisien. Il acquit bien la certitude que les principales cours de l'Europe où l'aîné prétendait avoir brillé se bornaient aux cours principales du quartier de l'Europe, mais un événement heureux racheta cette mauvaise impression : les

frères Lawnson furent engagés au café-concert des Champs-Élysées.

IV

Il y eut des notes aimables pour eux dans les journaux. On y lisait que les frères Lawnson, clowns anglais, très appréciés à l'Alhambra et au London-Pavillon, débuteraient prochainement dans un intermède qui serait le plus extraordinaire en ce genre. Il circula sur les boulevards des cabs-annonces tendus d'affiches coloriées où se détachaient les portraits-charges des deux frères.

Le soir fixé pour ce pompeux début, les cors de chasse lancèrent dans les Champs-Élysées des fanfares plus éclatantes que de coutume, et lorsque le rideau se leva sur l'intermède annoncé, l'orchestre attaqua une valse viennoise dont le rythme joyeux sembla rafraîchir l'air tiède d'août. On avait mis l'écriteau des deux côtés de la scène : « Les frères Lawnson, clowns anglais. » L'aîné des Lawnson se fit applaudir dans ses exercices, mais l'attention du public se porta de préférence

sur le plus jeune dont l'adresse endiablée enfantait des merveilles. D'honneur, Izarnet se surpassait. Ensaché dans une cretonne à fleurs qu'un soleil d'or éclairait dans le dos, il sautait avec une agilité de chat et une dignité de notaire. Sa figure blanchie, — à l'exception des yeux agrandis jusqu'au cuir chevelu, de la bouche élargie au point de faire le tour de la tête, et des joues peintes à l'écarlate, — fut déclarée d'une drôlerie irrésistible. Tout le monde convenait qu'il n'y avait que les Anglais pour l'excentricité. Eh! franchement, qui eût pu deviner « le petit Izarnet » sous ce déguisement fantasmagorique?

Pour l'assistance tout entière, il semblait que Lawnson jeune fût en pleine possession de ses moyens et qu'il n'éprouvât pas la moindre émotion. Cependant, depuis quelques minutes, le petit Izarnet perçait sous Lawnson jeune. Il venait d'apercevoir au premier rang des fauteuils d'orchestre, derrière les trombones, Capoulade père et fils qui prenaient leur part de spectacle. Et il ne se trompait pas! C'était bien eux! Voyons, c'était bien le père Capoulade, ce gros homme avec son collier de barbe en brosse! Et l'autre, noir comme une taupe, c'était bien le fils Capoulade! L'instinct qui les avait poussés à se placer derrière les trombones, c'était un retour vers la

chaudronnerie natale. Mais qu'est-ce que les Capoulade peuvent bien venir faire à Paris? se demandait Izarnet tout en gambadant. Ce mystère l'intriguait. S'il leur laissait tomber du haut de la rampe, entre deux lazzis, un rendez-vous en patois?... Et le respect dû au public!

En vain Izarnet multipliait ses signes aux Capoulade, leur criant des yeux : « Mais, je ne suis pas Lawnson jeune, je suis le petit Izarnet! » les Capoulade ne bronchaient pas, imperturbables dans la conviction qu'ils avaient affaire au frère de Lawnson aîné, et d'autant plus fermes dans leur foi qu'en ce moment même Izarnet étourdissait l'auditoire par une bruyante affectation d'accent anglais... Aôh! vaolez-vos joer avec moâ?... Attentionne à la tète de vô... Allez, le miousic!... essayant de caser en une seule séance les cent mots qui composaient son langage de clown.

V

L'intermède touchait à sa fin et les Lawnson préludaient à la suprême culbute, au bouquet de

ce feu d'artifice exclusivement britannique. Lawnson jeune inquiétait l'aîné par ses distractions. Deux fois, dans une accolade, il lui avait tendu la main droite au lieu de la main gauche. Izarnet n'était plus à son devoir! D'une part, il se demandait, avec l'inquiétude propre au provincial qui rencontre un autre provincial à Paris: « Qu'est-ce que les Capoulade font donc ici? » D'autre part, ne pouvant s'imaginer qu'il était travesti au point d'avoir rompu tout lien avec Montauban, il se disait : « Est-ce que les Capoulade feraient exprès de ne pas me reconnaître ? »

Pour comble, voilà que les Capoulade, sans doute pressés de rentrer à l'hôtel, se levaient pour s'en aller! Alors Izarnet n'y tint plus et au mépris de son contrat avec Lawnson aîné, tendant les bras vers ses compatriotes, avec un accent qui rappelait à la fois le Quercy, le Périgord, la Gascogne et le Limousin, il s'écria :

— Coqui di Dious! Capoulade, reconnaissess pas puss toun camarade Izarnett?

L'engagement de Lawnson jeune en qualité de clown anglais ne pouvait être maintenu sans scandale par la direction. Il fut aussitôt résilié.

C'est pourquoi Lawnson aîné se cherche maintenant un autre frère.

L'ARTICLE 416

Il a été grandement question ces temps derniers de l'article 414 du Code pénal — trop même au gré des deux journalistes condamnés pour avoir porté atteinte à la liberté du travail, dans la grève de Decazeville. Cette sentence où s'affiche l'intention de faire revivre une législation protectrice du travail libre, m'a conduit à examiner l'ensemble des dispositions relatives au même objet et groupées autour de l'article 414. En relisant pour mon agrément le Code pénal, je suis arrivé à l'article 416, livre III, titre 2, paragraphe 5 : *Violation des règlements relatifs aux manufactures, au commerce et aux arts*, lequel est ainsi libellé :

« Art. 416. — Seront punis d'un emprisonnement de six jours à trois mois et d'une amende

de 16 à 300 francs, ou de l'une des deux peines seulement, tous ouvriers, patrons et entrepreneurs d'ouvrage qui, *à l'aide d'amendes, proscriptions prononcées par suite d'un plan concerté*, auront porté atteinte au libre exercice de l'industrie ou du travail. »

Eh bien, en étudiant les statuts de la Société des auteurs dramatiques, il m'a paru que cette Société tombait en plein sous le coup de l'article 416, et que s'il plaisait au ministère public de requérir contre elle, il y aurait beau bruit dans Landerneau. Je ne suis point auteur dramatique, je ne le serai vraisemblablement jamais, et conséquemment je n'appartiens pas à la Société. D'autre part, je ne suis ni avocat ni légiste, et je n'attends même pas la suppression de l'Ordre pour faire métier de discuter avec la magistrature. Je parle ici en toute impartialité, en toute innocence, et ne nourris d'autre ambition que de soulever une controverse d'utilité générale, où je succomberais, croyez-le, sans aucun froissement d'amour-propre.

La Société des auteurs est une association illégale, en insurrection contre la loi qui prévoit et punit la coalition contre la liberté du travail.

Cette proposition peut sembler étrange : mais suivez-moi bien.

La gérance de la propriété dramatique et musicale est représentée à Paris par deux sociétés parfaitement distinctes :

La Société dite *des auteurs et compositeurs dramatiques* qui a pour agents :

MM. Debrit et Roger.

Et la Société dite des *auteurs, éditeurs et compositeurs de musique*, qui a pour agent général M. Souchon.

En droit, toutes les deux sont condamnables. En fait, il y a des circonstances atténuantes au bénéfice de la seconde.

L'objet de la Société des *auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*, clairement défini par l'article 4 des statuts que j'ai en ce moment sous les yeux, est :

La défense mutuelle des auteurs et compositeurs de musique, soit concurremment avec leurs éditeurs, soit sans le concours de ces derniers, vis-à-vis des entrepreneurs d'établissements publics qui exécutent leurs œuvres littéraires ou musicales... autres que les pièces de théâtre.

La Société est représentée par un syndicat élu

qui a pour mandataire un agent général de son choix.

Chaque sociétaire, par le fait même de son adhésion aux statuts, sacrifie la liberté qu'il avait de traiter personnellement avec les établissements publics ou entrepreneurs quelconques. Le syndicat seul demeure investi du pouvoir de faire avec ceux-ci les traités qui fixent les droits des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. L'article 18 interdit aux sociétaires de faire représenter aucune œuvre autrement que par l'entremise du syndicat ou de l'agent général, et de conclure avec qui que ce soit un traité particulier. Enfin l'article 30 édicte des pénalités pécuniaires variant de cent à trois mille francs contre les sociétaires coupables d'infractions aux dispositions essentielles de l'acte de société.

La conséquence est qu'en syndiquant tous les producteurs sous un prétexte d'intérêt général, la Société en question peut, à sa volonté, réduire à une fermeture fatale tous les théâtres, bals et cafés-concerts qui refuseraient de traiter avec elle. Je construis une salle de bal ou de café-concert, j'obtiens de la préfecture de police l'autorisation nécessaire pour ouvrir ces sortes d'établissements ; il me faut encore un traité spécial avec la société particulière qui tient dans sa main tous

les auteurs musiciens. C'est le syndicat de l'association qui me fixe les droits qu'elle entend percevoir chez moi, arbitrairement, au chiffre qui lui convient, payable d'avance et par mois, plus une somme déterminée, à titre de cautionnement. Il est maître de me refuser un traité si bon lui semble, et je suis à sa merci. Mais, direz-vous, qui vous empêche de vous adresser à des musiciens qui travailleront pour vous et avec lesquels vous réglerez une quotité de droits convenue ? Ce sont ces musiciens, consultés, qui se chargent de répondre à l'objection ; ils sont liés eux-mêmes par la Société, qui leur défend de traiter directement avec moi, sous peine d'amende. La société m'enferme dans son cercle vicieux ; son organisation est telle que, sous peine de n'exister pas, je suis obligé de la subir. C'est une coalition concertée pour m'imposer le taux de son salaire, en paralysant toute concurrence : un accaparement de la production comparable à ce qu'était l'accaparement des grains.

Cette coalition procédant par amendes, interdictions et proscriptions, tombe-t-elle, oui ou non, sous le coup de l'article 416? Je serais aise qu'on répondît !

Eh bien ! si illégale qu'elle soit, cette société est préférable à la première, car elle est réelle-

ment propriétaire des œuvres de ses adhérents, qui lui ont transféré leurs droits ; elle me donne donc une valeur certaine en échange du traité qu'elle m'impose.

Quant à la Société des auteurs dramatiques, elle ne me donne rien en me liant à elle. En effet, elle laisse à ses membres la faculté d'autoriser ou de refuser la représentation de leurs œuvres. Mais elle s'arroge, au préalable, le droit de les empêcher de traiter avec les directeurs à des conditions inférieures au taux fixé par les statuts, et ce, à peine d'exclusion ou d'une amende de 6,000 francs.

Ce taux est de 12 0/0, qui, joints au droit des pauvres qui est du onzième, forme environ le quart de la recette brute. Joignez à cela les frais généraux d'une exploitation théâtrale, voilà ma direction grevée des trois quarts de la recette possible, avec cette observation qu'en cas de perte, c'est moi seul qui supporterai la différence. En outre, il est bien entendu que s'il me prend envie de jouer un auteur étranger à la société, malgré mon traité avec celle-ci, elle n'en percevra pas moins les mêmes droits sur son œuvre. Et au profit de qui, s'il vous plaît?

J'ai en portefeuille une pièce en quatre actes,

qui est un chef-d'œuvre (glorieuse hypothèse.) Je la porte à M. Bertrand des Variétés, par exemple. Il m'interrompt dès le début.

— Faites-vous partie de la société des auteurs ?

— Non.

— Alors je ne puis vous jouer.

— Pourquoi ?

— Parce que, si je traite directement avec vous, je serai en interdit, ce qui, d'ailleurs, ne m'exonérerait pas vis-à-vis de la Société du droit de 12 0/0 qu'elle percevrait sur la représentation de votre pièce, en vertu du traité que j'ai avec elle. Dans ces conditions, et malgré ma bonne volonté, je ne vous jouerai pas.

— Alors mon travail privé est frappé sournoisement d'impôt par une association dont je ne fais point partie, que je ne connais ni ne veux reconnaître ? Mais je suis victime d'un concert de manœuvres défendu par les lois !

— Je n'y puis rien ; le traité que j'ai fixe à 12 0/0 le droit à payer par chaque représentation. Il n'y a pas à sortir de là, Si la pièce appartient à la Société des auteurs, elle touche 12 0/0. Si elle vous appartient à vous, la Société touche encore 12 0/0. Enfin, si, en attendant un ouvrage nouveau, je monte un ouvrage ancien tombé dans le domaine public, elle touche 12 0/0 pour

le compte de Corneille, de Racine, de Regnard, pendant tout le temps que durent les représentations de Regnard, de Racine et de Corneille. A la veille de la ruine, si je joue une pièce de moi ou de mon secrétaire général qui soit de nature à sauver mon spectacle, je suis mis en interdit ou je fais faillite pour les beaux yeux de la Société des auteurs. De même il est défendu à un auteur de collaborer avec moi pour une pièce à représenter dans mon propre théâtre.

— Mais comment avez-vous pu signer dans des conditions aussi désastreuses?

— Le moyen de faire autrement? Comment et avec quels éléments résisterais-je à une organisation d'une telle puissance?

Est-ce que ce n'est pas une coalition délictueuse au premier chef? Est-ce que mon industrie d'entrepreneur de spectacles est libre? Est-ce que mon travail d'auteur est libre? Est-ce qu'il n'y a pas là un rétablissement hypocrite des corporations privilégiées, un déguisement criard des anciennes maîtrises et jurandes combinant une action commune contre la liberté des transactions commerciales? Qu'on réponde!

Je le répète, l'existence de la Société des auteurs dramatiques est profondément illégale, dans

les conditions actuelles de son fonctionnement, dans le principe comme dans l'application.

Elle passe des traités pour l'exécution d'œuvres qui ne sont pas sa propriété, l'auteur demeurant le propriétaire dans tous les cas et le seul maître d'en autoriser la représentation. Ces traités illicites ne concèdent aux directeurs que le droit d'aller implorer des auteurs la faveur de les jouer, ce qui est un droit naturel et qui défie toute atteinte. Ils ne se comprendraient que s'ils donnaient une faculté spéciale comme celle de monter, en vertu de leurs stipulations, les pièces de tous les membres de la Société, moyennant l'acquit des droits. Voulez-vous un exemple de la vanité de ces conventions ? Je connais un directeur de café-concert qui avait traité avec la Société moyennant trois cents francs payables d'avance, à titre d'abonnement. Il choisit un ouvrage d'un membre de la Société et l'affiche. Une demi-heure avant le lever du rideau, un huissier se présente qui, à la requête de la Société, fait défense de jouer la pièce sans la justification du permis de l'auteur. On court chez l'auteur, qui le refuse. Le directeur a recours à la Société :

— Pourquoi avoir reçu mon argent ? A quoi bon votre traité ?

— Notre traité, réplique-t-elle, ne vous donne que le droit d'intercéder auprès de l'auteur.

Ce qui plane au-dessus de toutes ces conventions contradictoires, c'est l'esprit de coalition et d'accaparement, d'autant plus redoutable qu'il est admirablement discipliné. Encore une fois, la Société des auteurs est-elle propriétaire des œuvres de ses membres? Non. Est-elle mandataire desdits membres? Non, si ce n'est pour la perception des droits, puisque chaque membre se réserve le droit d'autorisation et de refus. (article 18 des statuts). Ce n'est qu'une agence d'encaissement et de perception, et à ce titre seulement elle est légale. Où puise-t-elle le droit de signifier des interdictions, des proscriptions et des amendes à ses membres et aux directeurs de théâtre? Si le hasard me jetait dans un procès avec elle, je lui demanderais dans mes conclusions qui elle est? Sur quoi elle fonde sa personnalité civile? où est son actif social? Dans toute société, civile ou commerciale, l'actif social est énoncé dans l'acte; il est d'un, deux, dix, vingt millions, par exemple. Les directeurs ou gérants ont l'administration de l'actif, et ils estent en justice par procuration de leurs actionnaires, avec la responsabilité judiciaire. Mais la Société

des auteurs! cela n'existe pas! Le conseil d'administration ou comité ne dispose d'aucun fonds social, et les actionnaires ou membres exploitent individuellement leur propre actif! « Toute action de faire ou de ne pas faire, aux termes du Code, se résout par des dommages-intérêts; » ce qui signifie en français usuel qu'un individu ou une société me doit, en cas de préjudice causé, l'équivalent de ma perte. Je fais condamner la Société des auteurs à 600,000 francs de dommages-intérêts, à qui m'adresserai-je pour les toucher? A la Société? L'argent qu'elle encaisse ne lui appartient pas. Aux sociétaires? La Société n'a pas le droit de les engager au delà d'une limite tout à fait insuffisante dans le cas prévu. L'administration de la Société se réduit à édicter des pénalités, défenses et interdictions, toutes manœuvres qui constituent la coalition contre la liberté du commerce, délit défini, prévu et puni par l'article 416 du Code pénal.

La Société a été formée sous le régime du bon plaisir, à une époque où les exploitations théâtrales n'étaient que des privilèges soumis à la sanction du souverain.

L'autorisation qui lui a été accordée n'a jamais eu pour effet de couvrir les abus, les excès

de pouvoir et la violation de la loi commune. Sa constitution actuelle est en contradiction formelle avec la liberté des théâtres, qu'elle rend inutile, et, pour que son existence fût tolérable, il faudrait au moins qu'elle se conformât à la loi sur les sociétés. Quand je traite avec elle, je n'ai en face de moi qu'une garantie illusoire en cas de préjudice causé. Je le répète encore, si je gagnais un procès d'un million, comment et contre qui ferais-je exécuter le jugement ? Qui me payerait ? Que saisirais-je ? Le fonds social ? il n'y en a pas ! Les recettes dans les théâtres ? elles sont aux auteurs individuellement !

Aurais-je la ressource de faire prononcer la faillite contre la Société ? Elle n'est point commerciale et n'a point qualité pour engager l'actif, ainsi que je l'ai démontré plus haut.

Les nouveaux statuts que la Société a discutés et votés en 1879 à grands flots d'éloquence ne diffèrent pas des précédents, et les mêmes errements fondamentaux se perpétuent. Avant d'accorder son approbation à cette association illégale, qui opprime le commerce auquel sont étroitement liées les destinées dramatiques, l'État eût servi la cause de la liberté en examinant sa constitution d'assez près pour savoir si elle est en harmonie avec les prescriptions de la loi. En attendant,

me semble que la question est digne d'une discussion approfondie dans le cercle des hommes de loi, et je serais heureux que la Conférence des avocats exprimât son avis sur ces points de droit, après les avoir débattus, comme moi-même, sans prévention et sans passion.

CATEAU LA BEL JEMBE

A NAULOT

CHASSEUR NIVERNAIS

I

Il m'arrive une épouvantable catastrophe que je t'annonce les larmes aux yeux, la main tremblante. D'un coup de plumeau maladroit, ma bonne vient de casser le saladier en faïence de Nevers auquel je tenais tant! C'est un malheur irréparable dont je ne serai jamais consolé.

Tu vas te moquer de moi, Naulot, — avoir pleuré pour si peu! — toi qui reçus sans broncher dans la poitrine une charge de petit plomb destinée à des perdreaux, et, dans la cuisse, une chevrotine qui

devait atteindre un sanglier. Ce saladier cassé n'est rien pour toi qui, toujours armé, toujours guêtré, sifflant tes chiens par les bois, par les labours et les luzernes, prétends reconnaître les lièvres blottis dans les sillons à la vapeur qui s'élève de leur poil gris. Comment n'en rirais-tu pas, homme terrible qui écrases les assiettes sous le marteau puissant de tes poings si la servante tarde à venir, et qui lances les pots vides à travers les fenêtres des cabarets ?

Si tu ne me comprends pas, Naulot, d'autres me comprendront. Non les collectionneurs d'antiquailles dont les vitrines sont de froides catacombes! mais tous ceux-là qui ont chez eux un objet où palpite un souvenir de jeunesse et dans lequel un parfum d'âme est enfermé. Sous ce rapport, au moins, bien des Parisiens sont poètes, — qui ne s'en doutent guère, ne s'étant jamais courbés sur l'enclume des rimes — et plus d'un, lisant ceci, tournera involontairement le regard vers la chose donnée, trouvée aux doux temps de la vie. Et quant à toi, Naulot, qui hausses ironiquement les robustes épaules sur lesquelles tu rapportes encore les chevreuils tués, sache que ton stoïcisme ne résistera pas à l'épreuve de l'âge, et que je t'attends au jour où, le jarret fourbu, le dos voûté,

les tempes blanches, tu remémoreras à ton fusil rouillé ses lointaines prouesses, en tirant de ton carnier les dernières plumes de la dernière bécasse abattue à l'affût.

II

Pourquoi je m'attriste à la pensée de mon saladier cassé, tu le sais, Naulot. Et tu pourrais dire, aussi bien que moi, comment nous l'héritâmes, il y a quinze ans, d'une gitana, fille de Bohême ou d'Égypte égarée dans la campagne nivernaise. Il t'en souvient, nous allions à Clamecy, dans ta voiture, avec ton chien Phanor.

C'était le soir — un soir de mai, — dans le brasier du soleil couchant. Soudain le ciel se tacha de sang, puis se tendit comme d'une couche épaisse de papier buvard. Il se fit un silence d'oiseaux, et une rafale — héraut de l'orage — galopa sur la route, balayant devant elle une immense colonne de poussière qui semblait monter jusqu'aux nuages.

Une pluie chaude tomba à grosses gouttes comme d'une étuve en sueur, un éclair brilla sur

les montagnes, et bientôt nous fûmes enveloppés dans le tourbillon d'un cyclone de grêle où le tonnerre mêlait sans interruption sa voix formidable. Le cheval aveuglé s'arrêta, sabots fichés en terre, et refusa d'avancer : il fallut le dételer, rouler la voiture jusqu'au fossé, et aller, à demi emportés par le vent, frapper à la porte d'une ferme qui, dans l'ombre de la nuit, laissait filtrer par ses fenêtres une lumière de contes de fées. Il y eut un moment où nous étions tous deux à quatre pattes, n'ayant rien à envier au cheval et au chien.

La ferme était hospitalière aux bêtes et aux gens. Le cheval fut mis à l'écurie par les garçons, et la fermière nous fit entrer mouillés, transis, dans la salle commune. Un grand feu flambait dans la haute cheminée, joyeux, pétillant, faisant danser des reflets de flammes sur les dressoirs où brillaient les vaisselles et sur les poutres enfumées du plafond où pendaient des jambons rassurants pour l'estomac. Nous considérions, en rendant intérieurement grâce à la Providence, ce décor confortable, quand Phanor, se pelotonnant déjà dans les cendres du foyer, poussa des grognements maussades où nous devinâmes une expression d'inquiétude et de mécontentement qui nous fit tourner la tête.

III

Sous le manteau de la cheminée, au coin le plus obscur, pour occuper moins d'espace et se dissimuler, quelqu'un était assis, les pieds sur les chenêts, les mains tendues vers la crémaillère, dans l'attitude frissonnante d'un être qui se réchauffe. Nous nous approchâmes. C'était une femme, à n'en pas douter, — un bout de jupon rouge émergeait de l'ombre — jeune évidemment — ses doigts s'allongeaient pleins et potelés comme à la vingtième année, — mais le jupon était semé de dessins pareils à ceux des poteries arabes, et les doigts, tout mignons qu'ils fussent, avaient la patine du bronze. Auprès d'elle, sur un escabeau qu'elle dérangea pour nous laisser la place de nous asseoir, était posé un saladier dans lequel plongeait un tambour de basque. On ne distinguait rien de sa figure, mais l'éclat des faux sequins qui s'allumaient dans sa chevelure et à son cou trahissaient assez une origine exotique. Nous avions affaire à une bohémienne qui, comme nous, s'était réfugiée là, chassée du grand chemin

par l'ouragan. En cela nul mystère. Le tambour de basque disait le reste.

Lorsque nous fûmes à peu près séchés, tu sentis le besoin de régler l'article du souper et du coucher. La fermière nous offrit la chambre des garçons et menaça tous les poulets de leur tordre le col. Incontinent, et quoique tu te sois comporté comme frère Jean dans la bagarre, tu déploies la gaieté transcendante de Panurge après la tempête. Te voici mettant le nez dans la huche, coupant le pain en larges tartines, battant les œufs, versant de l'huile dans la poêle à frire et tranchant un volumineux jambon. Tu remplis la ferme d'un de ces chants rustiques que les canonniers libérés du service répandent dans les villages, après avoir posé le harnois de guerre. La fermière, excitée par cet enthousiasme, étend sur la table une serviette de toile bise, et le couvert est mis!

Tu allas au-devant de ma pensée et, avec cette voix brève qui brusque la volonté des femmes, tu t'adressas à l'inconnue: « Vite, la fille, à table! »

Celle que tu appelais *la fille* par tradition rurale se leva et, sans dire mot, se dirigea vers nous. Quelle superbe créature, Naulot! On pouvait l'admirer maintenant à la clarté fumeuse des lampes d'étain. C'était une fille d'Espagne, non de ces gitanas éhontées qui nous ont envoyé Carmen,

mais de celles que rencontrèrent les armées de Scipion traînant l'aigle romaine en Mauritanie. Elle vint à nous d'un port noble et lent de reine orientale et nous apparut dans l'éblouissement de sa beauté printanière, mûrie et dorée sous le soleil, avec les grenades, les oranges et les myrthes. Si tu te le rappelles bien, nous poussâmes ensemble un cri émerveillé ! Elle semblait grande quoiqu'elle fût petite, tant sa taille nous imposait par la souplesse, et sa démarche, par une élégance de fauve apprivoisé.

A peine à table, elle se familiarisa, fixa sur nous ses grands yeux de braise et nous sourit, découvrant des dents transparentes comme des larmes de lait. Et nous contemplâmes librement, sans qu'elle s'en offensât, le magnifique buste de cette Faustine africaine taillé par le Grand Sculpteur dans un bloc de porphyre rouge.

IV

Elle nous conta son histoire — qui, d'ailleurs, n'en était pas une — et nous comprîmes mal le peu qu'elle nous dit dans un jargon où quelques mots français entraient comme par effraction.

Elle était des environs de Cadix et s'en allait par le monde, sans but, tantôt seule, tantôt agrégée à des troupes de bohémiens, dans une effroyable insouciance du lendemain.

C'était pitié que cette fille, née pour le palais, menât une vie troublée par la gendarmerie, dansât devant les bourgeois pour acheter son pain, bût l'eau glacée des sources dans le creux de sa main, et reposât son corps rompu par les longues étapes de la journée sur quelques bottes de foin dans une grange ouverte. Je lui parlai de ces misères ; elle répondit que les gendarmes étaient bons enfants et les bourgeois généreux, contente quand ceux-ci ne l'arrêtaient pas et quand ceux-là lui donnaient un sou. Dans cet incurable abandon, elle avait gardé une fierté d'Abencérage.

Tu voulus qu'elle dansât, Naulot : elle ne le voulut pas, non qu'elle fût fatiguée, mais il ne lui plaisait pas de danser dans les maisons. Elle ne dansait qu'en plein air, semblable aux oiseaux qui ne chantent que loin des cages. Tu voulus la pousser à boire : elle ne voulut pas et mit la main sur son verre, toute fâchée. Tu voulus essayer quelques plaisanteries de chasseur d'opéra-comique : elle ne voulut pas les entendre et faillit quitter la table.

Evidemment cette sauvage n'en faisait qu'à sa guise et n'avait d'autre loi que sa fantaisie. Dans un caprice fou, incoercible, elle avait désiré le saladier qui servait de récipient à son tambour de basque et l'avait acheté avec ses économies de quarante-huit heures. Elle l'avait depuis la veille et en était déjà lasse. Elle nous le montra. C'était un saladier profond dont plusieurs générations de villageois avaient éraflé l'émail avec les dents des fourchettes ; un cordon de liserons bleus courait autour du bord et, au fond, une paysanne jaune, les poings sur les hanches, dans un ballon de jupes troussées, — *Cateau la bel jembe*, enfin s'envolait vers une orthographe meilleure.

V

Elle avait été séduite par la gaucherie de la pose et par la sympathie du sujet qui s'accordait avec ses talents.

Je subis à mon tour la même attraction, quoique je ne sois ni danseuse ni sur le point de le devenir, et je la priai de me revendre cette faïence avec le bénéfice qu'il lui conviendrait d'en avoir. Elle le prit, le soupesa, le jeta en l'air et le

rattrapa négligemment, puis fit mine de réfléchir et dit gravement : — No, señor.

Pendant le souper, l'orage s'était fatigué de rugir autour de la ferme et s'était porté ailleurs : on l'entendait gronder sourdement dans le lointain comme les tambours d'un régiment qui change de garnison. Nous nous décidâmes à nous aller coucher dans la chambre des garçons où l'on montait par un escalier en bois qui craquait sous le pied. La fermière nous avait dressé trois lits, ou plutôt trois matelas. Il fallait se baisser pour entrer dans ce grenier, sinon on se cognait aux poutres du toit qu'on pouvait toucher avec la main comme des rampes de tramway. Cela sentait le froment et les foins, et sur le carrelage, il y avait un tas de blé avec des boisseaux renversés.

La gitana nous suivit et Phanor se glissa derrière elle, flairant sa robe crottée. Nous nous étendîmes tout habillés sur nos lits improvisés. Elle fit de même. Religion puérile des enfants pour leurs poupées ! elle avait appuyé le saladier et le tambour de basque sur son oreiller. A peine couchée, elle s'endormit d'un de ces sommeils qu'il est barbare de troubler, même par un baiser. Toi, Naulot, tu ronflas ! et par trois fois je — te l'avoue aujourd'hui — je te secouai par la manche pour t'interrompre, parce que la respi-

ration de ma voisine se précipitait à ce moment. J'administrai de même une taloche à Phanor qui se permettait de rêver tout haut, et je lui en demande pardon. Tu fis hein ! Phanor fit hum ! mais vous cessâtes, toi de ronfler, lui de rêver, et toute la nuit, aux rayons de la lune qui éclairaient le grenier et pâlissaient la dormeuse, je regardai cette *belle au bois dormant* de légende moresque.

Il me venait des instincts de corsaire. Mieux encore ! J'étais décidé à fréter une felouque aux rames agiles et à enlever toutes les femmes qui s'aventurent sur les côtes de la Méditerranée, où elles naissent si ensorcelantes. En attendant, la gitana sommeillait à l'abri des pirates ; pas un trait ne remuait dans son visage d'argent bruni, et, pour prouver qu'elle n'était pas morte, un souffle égal soulevant sa poitrine agitait d'un drin drin régulier les lamelles de cuivre de son tambour de basque.

VI

Le matin, dans l'aube encore brouillée, elle se leva, et en moins d'une minute elle fut prête à

partir. Je voulus parler, elle ne m'en donna pas le temps, mais désignant du doigt le saladier qu'elle me laissait : « Yo te tendré en memoria » dit-elle et elle disparut dans l'embrasure de la porte.

...Un pan de jupon rouge! puis plus rien.

Je descendis presque sur ses talons et j'eus la primeur d'un spectacle inouï, sur le seuil de la maison encore endormie. D'un bout à l'autre de l'horizon la plaine entière était rose et blanche. Les arbres des vergers, les arbustes des haies avaient repris leur nudité d'hiver et pleuraient des larmes de givre. Jusqu'à la lisière du bois, une neige odorante frissonnait sur le sol, arrachée par le vent aux branches des cerisiers, des pommiers et des aubépines. Dans la cour immaculée. on pouvait suivre, aboutissant à la barrière, la trace toute fraîche des petits pieds de la dans seuse...

Yo te tendré en memoria! Et c'est moi qui ai tenu parole!

Ne t'étonnes donc pas, Naulot, que j'aie le cœur serré devant les débris de *Cateau la bel jembe.* Quoi qu'il arrive dans notre histoire de France, dussent les Bourbons ramener la dîme et les gabelles! éternellement j'aurai présents à l'esprit

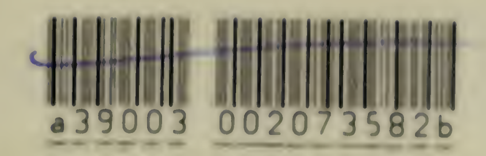
cette piste embaumée qui se perd sur un tapis de fleurs, et le caprice énorme de cet orage qui ruine tout un pays pour effeuiller, pendant deux lieues, ces couronnes de mariées devant la fiancée du grand chemin !

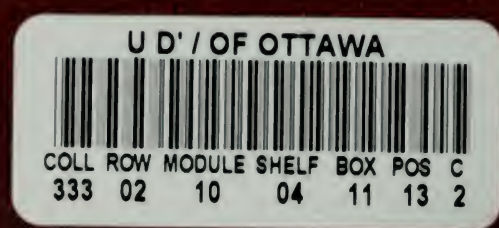
FIN

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE ÉMILE COLIN, A SAINT-GERMAIN

Imprimerie ÉMILE COLIN, à Saint-Germain.


a39003 002073582b


U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 04 11 13 2